

**Film als intermediale Referenzebene
in der spanischen Erzählliteratur der Gegenwart**

**Der Philologisch-Historischen Fakultät der Universität Augsburg vorgelegte
Dissertation**

**von
Claudius Wiedemann**

Erstgutachter: Prof. Dr. Thomas Stauder
Zweitgutachter: Prof. Dr. Dr. h.c. Henning Krauß
mündliche Prüfung: 22. Juli 2010

Widmung und Dank

Diese Arbeit widme ich meinem Vater (verstorben 28. Dezember 2006) und meinem langjährigen Doktorvater Prof. Dr. Thomas M. Scheerer (verstorben 2. August 2009). Von meinem Vater erhielt ich die nötige Energie, mein Doktorvater wusste mich mit großem Geschick zielführend zu lenken und über all die Jahre immer wieder zu motivieren. Stets werde ich beiden ein ehrendes Andenken bewahren.

Besonderer Dank gilt auch Prof. Dr. Thomas Stauder, der mit ebenso großem Engagement als Schlussbetreuer mich intensiv unterstützte, die Arbeit erfolgreich zu vollenden und mir wiederholt wichtige und nachhaltige Impulse für mein wissenschaftliches Arbeiten gab.

Film als intermediale Referenzebene im spanischen Prosatext der Gegenwart

Darstellung und Analyse filmischer Elemente und Bezüge

Inhalt

1. Einleitung	Seite	6
2. Kino und Film in Spanien – ein medienhistorischer Abriss	Seite	10
2.1. Anbeginn und Stummfilmzeit (1896 – 1930)	Seite	11
2.2. Der Tonfilm (1930 – 1960)	Seite	13
2.3. Die Moderne (1961 – 1975)	Seite	17
2.4. Von der Transición zur Movida, von Almodóvar zu Amenábar	Seite	20
2.5. Bilddokumente <i>Medienhistorischer Abriss</i>	Seite	24
3. Text und Film	Seite	32
3.1. Novela cinematográfica	Seite	35
3.2. Grundformen von Intertextualität und Intermedialität	Seite	41
4. Hauptteil: Einzelanalysen Romane	Seite	48
4.1. Zwischen Erinnerung und Fantasie:		
Julio Llamazares – <i>Escenas de cine mudo</i>	Seite	50
4.1.1. Kurzzinhalt	Seite	51
4.1.2. Form	Seite	53
4.1.3. Initiation und Epiphany im Kinosaal	Seite	54
4.1.4. Film läuft! Erinnerung ab!	Seite	59
4.1.5. Zwischen Wirklichkeit und <i>Amerikanischer Nacht</i>	Seite	64
4.1.6. Film als Weckruf der Erinnerung	Seite	77
4.1.7. Die Welt: eine Leinwand	Seite	82
4.1.8. Die Kapitelüberschriften und ihre intermedialen Bezüge	Seite	85
4.1.9. Zusammenfassung	Seite	87
4.1.10. Bilddokumente <i>Escenas de cine mudo</i>	Seite	90
4.2. Kino offeriert Verhaltensmodelle und Stilideale:		
Rafael Chirbes – <i>La buena letra</i>	Seite	92
4.2.1. Kino als Zufluchtsort	Seite	95

4.2.2. Kino, die Welt des Wunderbaren	Seite	97
4.2.3. Kino, zentraler Ort gesellschaftlichen Lebens	Seite	102
4.2.4. Zusammenfassung	Seite	104
4.2.5. Bilddokumente <i>La buena letra</i>	Seite	105
 4.3. Kino als Symbol zwischen Sein und Schein		
Juan Marsé – <i>El embrujo de Shanghai</i>	Seite	106
4.3.1. Kurzinhalt	Seite	107
4.3.2. Das Zusammenspiel von Fantasie und Realwelt	Seite	108
4.3.3. Die wunderbare Welt Shanghais	Seite	118
4.3.4. Szenenwechsel, Regieanweisung, Schnitt	Seite	121
4.3.5. Die Urheberschaft filmischer Referenzen	Seite	128
4.3.6. Die Filme zu Marsés Roman <i>El embrujo de Shanghai</i>	Seite	131
4.3.6.1. Die filmischen Einflüsse auf Marsés Roman	Seite	135
4.3.6.2. Shanghai in den Filmen und in Marsés Roman (Grafik)	Seite	138
4.3.7. Zusammenfassung	Seite	140
4.3.8. Bilddokumente <i>El embrujo de Shanghai</i>	Seite	142
 4.4. Die ganze Wahrheit über Hollywood		
Juan Miñana – <i>Noticias del mundo real</i>	Seite	144
4.4.1. Kurzinhalt	Seite	147
4.4.2. Traumwelt Kino trifft spanische Wirklichkeit	Seite	148
4.4.2.1. Von Stagecoach bis Pistoleros de Arizona	Seite	153
4.4.3. Fiktion der Wirklichkeit und wirkliche Fiktion	Seite	158
4.4.4. Gelebtes Hollywood in Barcelona	Seite	170
4.4.5. Das Motiv der Suche	Seite	174
4.4.6. Im Roman zitierte Filme	Seite	175
4.4.7. <i>Noticias del mundo real</i> versus <i>Circus World</i>	Seite	177
4.4.7.1. Motivische Entsprechungen in Roman und Film (Grafik)	Seite	180
4.4.8. Zusammenfassung	Seite	181
4.4.9. Bilddokumente <i>Noticias del mundo real</i>	Seite	183
 4.5. Die Interdependenz von Leben und Film		
Tomeo Javier – <i>El crimen del cine Oriente</i>	Seite	185

4.5.1. Kurzzinhalt	Seite 186
4.5.2. Das Wechselspiel aus Film und Wirklichkeit	Seite 187
4.5.3. Leben wie im Film	Seite 191
4.5.4. Zusammenfassung	Seite 198
 4.6. Ein Großstadt-Roman als Film Noir	
Antonio Muñoz Molina – <i>El invierno en Lisboa</i>	Seite 199
4.6.1. Kurzzinhalt	Seite 200
4.6.2. Ein Hauch von <i>Casablanca</i>	Seite 202
4.6.3. Leinwand als kulturelles Gedächtnis	Seite 204
4.6.4. Play it again, Biralbo!	Seite 207
4.6.5. <i>Invierno en Lisboa</i> als cineastischer Diskurs	Seite 210
4.6.6. Zwei rätselhafte Damen und Muñoz Molina	Seite 216
4.6.6.1. Motivische Entsprechungen in Roman und Film (Grafik)	Seite 221
4.6.7. Zusammenfassung	Seite 222
4.6.8. Bilddokumente <i>El invierno en Lisboa</i>	Seite 225
 5. Ideales Kino für ein ideales Leben – Cuentos de cine	Seite 226
5.1. Juan Madrid – <i>El tigre de Entrevías</i>	Seite 226
5.2. José María Merino– <i>El niño lobo del cine Mari</i>	Seite 230
5.3. Rafael Azcona – <i>Cinema Ideal</i>	Seite 237
5.4. Carmen Martín Gaité – <i>La oficina</i>	Seite 244
5.5. Luis Mateo Díez - <i>Cine Ariadna</i>	Seite 247
 6. Der Film Noir als Parabel auf die spanische Gesellschaft	Seite 249
6.1. Begriffsdefinition Film Noir	Seite 249
6.2. Elemente des Film Noir in den behandelten Texten (Grafik)	Seite 253
 7. Filmographie	Seite 255
 8. Grundmuster intermedialer Narrativik spanischer Provenienz	Seite 262
 9. Bibliographie	Seite 268

1. Einleitung

Gegenstand der vorliegenden Untersuchung ist die Frage nach Präsenz und Funktion virtueller Welten in erzählender Literatur. Immer wieder begegnen wir in Romanen Protagonisten, die auf die Welt der Medien reagieren, diese reflektieren oder sich aus dieser medialen Welt heraus definieren. Das besondere Augenmerk dieser Arbeit gilt hierbei der Institution Kino mit dessen Medium Film und seinem Bezug zu Roman und Kurzprosa.¹ Es werden Prosatexte, Romane und Kurzgeschichten betrachtet, für die das Medium Film und dessen Rezeptionsraum Kino kontaktgebend wirken. Lässt sich eine intermediale Produktionsästhetik entwickeln, wenn wir exemplarische Romane der spanischen Moderne betrachten, in denen die Protagonisten vom Medium Film beeinflusst sind? Und in welcher Weise werden sie von diesem Medium beeinflusst?

Dient der Film als gewichtige Referenzebene oder zumindest als Referenzpotenzial im Erzählen der Gegenwart oder ist er doch nur schmückende Dekoration?² Dient der Film dem Protagonisten gleichsam als Zeitachse, welche ihm und somit auch dem Leser die Möglichkeit der Zeitreise eröffnet? Entsteht unter dem Einfluss des Mediums Film auf den Roman ein erweiterter Diskurs über Literatur? Und lässt sich schließlich aus den gewonnenen Erkenntnissen möglicherweise ein Modell ablesen, dem die Autoren moderner Romane und Prosatexte mit intermedialem Referenzbezug folgen?

Da es sich bei den untersuchten Romanen ausschließlich um europäisch-spanische Texte handelt, soll auch die Frage nach einer spanienspezifischen Ausformung der Intertextualität beziehungsweise der Intermedialität überprüft und diskutiert werden. Dies könnte zumal deshalb lohnenswert erscheinen, als sich die Zensur der Franco-Ära nachgewiesenermaßen auf die Sehgewohnheiten der spanischen Kinogänger ausgewirkt hatte. Könnte damit auch das deutlich wahrnehmbare Übergewicht an Filmbezügen verbunden sein, welche dem Genre des *Film noir* zuzuordnen sind? In diesem Zusammenhang stellt sich die Frage, weshalb der Autor überhaupt auf das Medium Film zurückgreift, ist dieses doch visueller Art, jenes der Literatur jedoch verbaler und imaginärer Art. Möglicherweise war in der Zeit der Diktatur, in der eine Vielzahl der hier behandelten Texte spielt, Kino ein wichtiges Ventil für die in ihren Freiheiten erheblich eingeschränkten Menschen. Deshalb kann ein Roman, der jene Epoche literarisch in

¹ „Ciertas novelas españolas de los últimos tiempos se vienen distinguiendo por su incorporación de referencias, temas y convenciones genéricas del mundo del cine.“ Marí Jorge, *Embrujos visuales: cine y narración en Marsé y Muñoz Molina*, in revista de Estudios Hispánicos, 31,3, 1997, S.449.

² Der argentinische Autor Roberto Arlt schreibt hierzu in seinen *Notas sobre el cinematógrafo*: „El cine ha suplantado al teatro en su función de Escuela Práctica de Vida.“, Buenos Aires 1997, S. 20.

authentischer Form beleuchten möchte, auch die Bedeutung von Kino nicht außer acht lassen. Jo Labanyi hebt diese Bedeutung in seinem Aufsatz über *Kino als Ort der Erinnerung* deutlich hervor. „El cine le ofrece una geografía exterior que también es geografía íntima, emocional.“³ Zwangsläufig wird man bei den zu untersuchenden Texten, nach der vorgegebenen Prämisse des Filmbezugs im Roman, auch mit Erscheinungsformen der Postmoderne konfrontiert. Die intertextuelle Verknüpfung mit Elementen aus Kunst, Literatur oder eben Kino und Film ist Wesensmerkmal der Postmoderne, die eine immer komplexer werdende Welt beschreibt, in der sich mehrere Bedeutungsebenen gleichzeitig überlagern oder zumindest überlagern können. Wegen dieser Mehrschichtigkeit der Wirklichkeit wird es für den Menschen zusehends schwierig, die „wahren Dinge“ zu erkennen.⁴

In diesem Sinne etwa thematisiert Juan Miñana bereits in seinem Buchtitel „Nachrichten aus der wirklichen Welt“ die Postmoderne. Ein Blick auf die Handlung des Romans lässt uns erkennen, dass es hier um eine Suche im mehrfachen Sinne geht. Zum einen um die Suche nach dem Helden schlechthin, nach John Wayne. Zum anderen geht es um die Suche nach dem Menschen, der sich in dieser Welt der sich mehr und mehr auflösenden Wirklichkeit zu bewegen hat, der darin seinen Platz sucht. Und betrachten wir spezifisch Spanien, dann werden hier Romanfiguren geformt, die einen Platz in der neu gestalteten und sich gerade neu gestaltenden Gesellschaft suchen, sei es in dem totalitären Spanien nach dem Bürgerkrieg oder in der jungen spanischen Demokratie nach Franco. In beiden Fällen wussten die Menschen nicht, was auf sie zukommt, wie die Wirklichkeit, die „wirkliche Welt“ zu deuten sei.

Carlos Ruiz Zafón, Autor des Bestsellers *Der Schatten des Windes*⁵ benennt als weitere Funktion von Filmwelten die Möglichkeit zum Eskapismus, zur imaginären Flucht aus problematischer Wirklichkeit: „Für mich war Literatur und auch Kino immer das Reich der Fantasie. In meiner Kindheit war es für mich sehr wichtig, denn es war meine Flucht vor der Wirklichkeit.“⁶ Abgesehen von Miñanas Roman werden als Forschungsgrundlage dieser Arbeit einzelne Werke von Rafael Chirbes, Julio Llamazares, Juan Marsé, Javier Tomeo und Antonio Muñoz Molina dienen. Um die

³ Labanyi, Jo, *El cine como lugar de la memoria*, in: Resina Loan Ramon/ Winter Ulrich (Hrsg): Casa encantada. Lugares en la España constitucional (1978 – 2004), Vervuert, Iberoamericana 2005, S. 162.

⁴ Das Phänomen der Intertextualität ist nicht neu, wie bereits Oskar Walzel 1917 in seinem Buch *Wechselseitige Erhellung der Künste* bemerkt hatte. So beschreibt er etwa Vertonungen von Gedichten Goethes und die damit verbundenen Gestaltungsmöglichkeiten, die sich aus den Gemeinsamkeiten der Künste ergeben.

⁵ Carlos Ruiz Zafón, *Der Schatten des Windes*.

⁶ Deutschlandfunk, „Büchermarkt“; gesendet am 12.1.2004.

Betrachtungen zum Thema der Intermedialität von Text und Film in der modernen spanischen Literatur abzurunden, werden neben den genannten Romanen auch einige Kurzgeschichten mit in die Untersuchung einbezogen, da in dieser literarischen Kurzform von Beginn der Filmgeschichte bis heute Bezüge zum Kino hergestellt wurden.

Regisseur, Produzent und Drehbuchautor José Luis Borau, der auch einige Jahre Präsident der *Academia de las Artes y Ciencia Cinematográficas de España* war, stellte eine Anthologie mit Geschichten über das Kino zusammen, um zu belegen, dass sich die spanischen Erzähler immer schon mit dem modernen Medium Film und der Institution Kino literarisch auseinandergesetzt haben. In dem Vorwort zu dieser Anthologie beschreibt er das Kino als Spiegel, in welchem die Umgebung betrachtet werden könne. Borau glaubt in der Literatur ablesen zu können, was die Autoren von Kino halten.⁷ Er stellt die Frage, weshalb diese Autoren begonnen hätten, das Kino thematisch in ihren Geschichten aufzugreifen, schon zu einer Zeit, in der es noch als oberflächliche Ablenkung für Kinder, Dienstmädchen oder Soldaten angesehen wurde. „Quienes tomaron un día la sublime decisión de incorporar el cine a su temática particular cuando éste todavía era considerado diversión propia de niños, criadas y soldados, o poco más.“⁸

Borau nimmt dabei nicht nur die sehr frühe literarische Wahrnehmung des Mediums Film zur Kenntnis, sondern bescheinigt beiden Medien auch eine mehr oder weniger friedliche Koexistenz, da sie sich immer wieder gegenseitig beeinflusst hätten. Stimmt Boraus Aussage über die Bewertung von Kino mittels Literatur, so darf man gespannt sein, wie diese, nach Auswertung der intermedialen Bezüge, in der Moderne ausfällt.

Insgesamt möchte diese Untersuchung an einem knappen Dutzend Texte intermediale Bezüge aufspüren und diese in ihrer Wirkung analysieren und interpretieren. Intermedialität soll hierbei als die Ausformung von Intertextualität, wie sie Genette⁹ definiert hat, auf das Bezugspaar Film und Prosatext verstanden werden, also als Referenz zwischen zwei verschiedenen Medien und deren tragfähigen Komponenten wie etwa Protagonisten und Darstellern, Raum und Szene oder Poesie und Vision. Schließlich soll aus der Summe der intermedialen Bezüge eine Systematik

⁷ Borau, José Luis: *Cuentos del cine*, Extra Alfaguara, Madrid, 1996.

⁸ Borau, op. cit., S. 15.

⁹ Genette, Gérard: *Palimpsestes: La littérature au second degré*, Paris, 1982.

erstellt werden, um mögliche übereinstimmende Muster des Einsatzes intermedialer Komponenten in der modernen spanischen Prosa herauszuarbeiten.

Die gewählte Ordnung der Referenzen zu Kino und Film nach den Kriterien der thematischen, stofflichen und diegetischen Präsenz soll in erster Linie als heuristisches Modell dienen. In vielen Fällen erweisen sich die intermedialen Bezüge als mehrschichtig, weshalb sie genau betrachtet sowohl unter der einen wie auch der anderen Kategorie eingeordnet werden könnten. In diesen Fällen wurde nach dem Prinzip der Qualität der behandelten Referenzen verfahren, d.h. jener Aspekt einer Referenzstelle, der für den Text von größerer Bedeutung ist, in Bezug auf Entwicklung wie Darstellung von Handlung und Personal, gab den Ausschlag für die Zuordnung in die jeweilige Kategorie. Im Zuge einer umfassenden Analyse intermedialer Bezüge wird es sich von Fall zu Fall als ebenfalls interessant erweisen, die Frage nach dem „Urheber“ der jeweiligen Referenz zu stellen, denn hiervon scheint die unterschiedliche Wirkung und Intensität intermedialer Referenzen abzuhängen.

Bevor der Fokus nun auf die einzelnen Werke verengt wird, soll ein kurzer medienhistorischer Abriss aufzeigen, wie sich Kino und Film in Spanien vom Anbeginn im Jahre 1897 bis heute, im ersten Jahrzehnt des 21. Jahrhunderts von ihrer Produktions- wie Rezeptionsseite entwickelt haben, sodass anschließend die erarbeiteten intermedialen Bezüge vor der konkreten Situation der spanischen Filmlandschaft bewertet werden können.

2. Kino und Film in Spanien – ein medienhistorischer Abriss

Hatte man noch vor zwanzig Jahren eine internationale Filmgeschichte aufgeschlagen, so wurde Spanien oft nur mit einem höchst knappen Eintrag bedacht oder, wie in der renommierten Film-Enzyklopädie von Katz,¹⁰ gar mit einer Leerstelle versehen. Nun jedoch annehmen zu wollen, dass das Filmland Spanien im 20. Jahrhundert ein weißer Fleck war, wäre völlig falsch. Es wird sich zeigen, dass Kino über all die Jahre ein wichtiger kultureller Bestandteil war und somit auch einen konstanten Einfluss auf die Literaten ausgeübt hat. Diese Schlussfolgerungen ziehen etwa auch Uta Felten und Jo Labanyi in ihren Betrachtungen zu dem Verhältnis von Literatur und Kino. Brigitte Magnien stellt in ihrer Untersuchung zu den cineastischen Bezügen im Roman der Avantgarde fest, dass bereits zu jener Zeit, zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts, konkret für den Zeitraum von 1923 - 1936, das Kino mit all seinen Facetten im spanischen Roman präsent war.¹¹

Für Luis Cernuda war die Leinwand "el campo de los modernos héroes".¹² Utrera Macías beobachtet mit Blick auf Cernuda bereits zu jenen Tagen eine Dominanz des nordamerikanischen Kinos und dessen Helden.¹³ Aus diesen frühen Erfahrungen mit Kino ergeben sich später die ersten Zitate und Verweise auf das Kino im Werk Cernudas, so Utrera weiter. In einer Vielzahl der hier untersuchten Texte wird diese Dominanz des nordamerikanischen Kinos ebenfalls deutlich werden. Doch neben den Filmen mit Chaplin, Fairbanks oder Valentino wurden selbstverständlich auch die heimischen Produktionen konsumiert. Vergleicht man nun das Angebot der amerikanischen Filmindustrie mit jenem Spaniens, so wird hiermit verdeutlicht, in welchem Spannungsfeld sich der spanische Kinogänger jener Jahre befunden hat. Hier die spanische entbehrungsreiche Realität, dort das freiheitliche Amerika; hier die sich bescheiden anmutenden, mit Restriktion behafteten Kinoproduktionen Spaniens, dort der Glanz und Glamour Hollywoods. Juan Miñana und Rafael Azcona etwa behandeln

¹⁰ Katz, Ephraim: *The International Film Encyclopedia*, Papermac, London, 1982.

¹¹ „Y a lo largo de esos años, el cine está presente en todas sus dimensiones, como técnica del relato y como temática, con su lenguaje y sus imágenes, con sus verdades y sus ilusiones, con sus aciertos y sus fallos, como ventana abierta a los sueños o como espejo de la realidad, como arte en fin y como industria.“ Magnien Brigitte: *El Cine en la novela de vanguardia*, in: Albert, Mechtild (Hrsg.) *Vanguardia española e intermedialidad*, Iberoamericana, Vervuert, 2005, S. 453.

¹² Cernuda, Luis: *Prosa completa*, ed. Derek Harris und Luis Maristany, Barral, Barcelona, 1975. Hier nach Rafael Utrera Macías: *Luis Cernuda: Una genuina fascinación por el cinema*, in Albert Mechtild, op. cit., S. 489.

¹³ „El adolescente alumno de los Escolapios, luego joven universitario hispalense, debió frecuentar desde niño los cines sevillanas ... los estrenos de películas norteamericanas ... interpretadas por actores muy admirados por el futuro poeta.“ Utrera Macías, op.cit., S. 490.

diese Spannung nationaler und internationaler Filmproduktion unmittelbar in den hier untersuchten Texten. Aber auch Llamazares oder Chirbes beziehen die heimische Filmgeschichte mit in ihre Romane ein, sei es mit direkten oder indirekten Zitaten und Verweisen. Da die hier betrachteten Texte zeitlich jede Epoche der Filmgeschichte berühren - von der Stummfilmzeit (Chirbes) über das Kino der Franco-Ära (Marsé, Muñoz Molina, Miñana, Llamazares), die Moderne (Llamazares, Tomeo) bis hin zur Filmgeschichte der Gegenwart (Madrid, Merino) -, wurde der medienhistorische Abriss, obwohl hinlänglich dokumentiert, umfassend gehalten, sodass etwaiges Nachschlagen in anderen Werken unnötig wird.

2.1. Anbeginn und Stummfilmzeit (1896 – 1930)

Aktuellsten Erkenntnissen zufolge wurde am 11. Mai 1896 erstmals ein Film in Spanien öffentlich vorgeführt. Möglichkeiten zur Filmaufzeichnung gab es seit Thomas Alva Edison 1893 sein „Kinetoscope“, die Brüder Skladanowsky 1895 in Berlin ihren „Bioscop“ erfunden hatten und seit die Gebrüder Auguste und Louis Lumière im selben Jahr ihren „Cinématographe“ patentieren hatten lassen. Deren Ergebnisse und technisches Verfahren hatten sie erstmals am 28. Dezember 1895 im Grand Café in Paris öffentlich vorgeführt. Somit war also der Film fast mit der Stunde Null auch in Spanien angelangt. Kaum hatten die ersten Vorführungen stattgefunden, tauchten auch schon die ersten Filmemacher Spaniens auf. Allein schon aus diesem Grund scheint es nicht gerechtfertigt, Spanien als Filmland ignorieren zu wollen. Zu diesem Schluss kommt auch Caparrós Lera in der von ihm herausgegebenen Einführung zu *Las grandes películas del cine español*.¹⁴ Wie man unlängst nachweisen kann, wird als erste spanische Filmproduktion *Llegada de un tren de Teruel a Segorbe* von Charles Kalb vorgeführt. Am 11. September 1896 wurde dieser Dokumentarfilm in Valencia erstmals öffentlich gezeigt. Bislang hatte man immer angenommen, dass *Salida de Misa de 12 del Pilar de Zaragoza* von Eduardo Gimeno¹⁵ die erste Aufführung eines spanischen Filmes gewesen sei. Heute weiß man jedoch, dass dieser Film erst im Jahr 1898 entstanden ist. Dieser filmhistorische Disput ist jedoch für den Aspekt der Filmproduktion in Spanien zu Beginn der Filmgeschichte nur von untergeordneter Bedeutung.

¹⁴ „No pueda afirmarse nunca más que nuestro cine no tiene personalidad, ni que es el fenómeno más anodino de la historia de España.“ Caparrós Lera José María, Magí Cruselles, Rafael de España: *Las grandes películas del cine español*, Ediciones JC Clementine, Madrid 2007, S. 14.

¹⁵ Siehe bilddokumentarischer Anhang Abbildung Nr. 1.

Wichtiger scheint die Tatsache, dass 1898 mit dem Film *Dorotea* ebenfalls bereits die erste literarische Adaption eines Theaterstücks stattfand und nur ein Jahr später mit *Riña en un café*¹⁶ der erste fiktionale Film Spaniens gedreht wurde. Beide Filme hatte Fructuós Gelabert¹⁷ in Szene gesetzt. Gelabert war auch der erste, der einen Film ins Ausland verkauft hat. Dabei handelte es sich um die ebenfalls 1898 in Barcelona gedrehte Reportage *Visita de Doña Maria Christina y Don Alfonso XIII a Barcelona*.

War Gelabert der Vertreter des Realismus, so muss als der Vertreter des fantastischen Kinos und gleichbedeutender Mitbegründer der spanischen Filmszene Segundo de Chomón¹⁸ genannt werden. Chomón hat als Erster Tricks eingesetzt. Somit steht für Caparrós nicht nur fest, dass mit dem Katalanen Gelabert und dem Aragoneser Segundo de Chomón die Pioniere und Gründerväter der ersten spanischen Filmschulen aufgetreten seien, sondern, dass Spanien zu Beginn der Filmgeschichte einige europäische Länder überragt habe.¹⁹ Barcelona hat sich zum Zentrum des Filmschaffens entwickelt. Als Folge der aufkommenden Filmindustrie entstehen in den Jahren 1905 – 1912 auch die ersten Kinos. Die alten Festhallen verschwinden und speziell für Filmvorführungen eingerichtete Säle werden gebaut. 1906 gründen Albert Marro und Luis Macaya die erste Produktionsgesellschaft *Hispano Films*, mit der unter anderem 1908 auch die erste Filmversion von *Don Juan Tenorio* entstehen wird. Bald folgen *Films Cuesta* und Gelaberts Produktionsfirma *Films Barcelona*. Bis kurz vor dem Ersten Weltkrieg hatte sich Barcelona nicht nur zum Zentrum der spanischen Filmindustrie entwickelt, sondern war auch herausragend im internationalen Vergleich. „Además, Barcelona era una de las ciudades del mundo con más salas, al nivel de Berlín sólo detrás de Nueva York y París.“²⁰ Trotz dieser Feststellung muss anerkannt werden, dass Spanien, anders als Amerika, England, Deutschland oder die Sowjetunion keinen Klassiker der Stummfilmzeit produzieren wird. Solche produzieren Charlie Chaplin mit *The Kid*²¹, Friedrich W. Murnau mit *Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens*,²² Robert J. Flaherty mit *Nanuk, der Eskimo*,²³ Sergej Eisenstein mit *Panzerkreuzer Potemkin*²⁴

¹⁶ Siehe bilddokumentarischer Anhang Abbildung Nr. 2.

¹⁷ Siehe bilddokumentarischer Anhang Abbildung Nr. 6.

¹⁸ Siehe bilddokumentarischer Anhang Abbildung Nr. 7.

¹⁹ „Por tanto, el cine español tenía en sus albores dos escuelas creadoras: la realista, encabezada por Fructuós Gelabert, y la fantástica, originada por Segundo de Chomón. En esto ya superábamos a otros países vecinos.“ Caparrós, 2007, S. 24.

²⁰ Caparrós, *Historia del cine español*, S. 26.

²¹ *The Kid*, Regie Charles Chaplin, USA 1921.

²² *Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens*, Regie Friedrich Murnau, D 1922.

²³ *Nanuk, der Eskimo*, Regie Robert J. Flaherty, GB 1922.

²⁴ *Panzerkreuzer Potemkin*, Regie Sergej M. Eisenstein, UdSSR 1925.

oder Fritz Lang mit *Metropolis*.²⁵ Dieser Tatsache entspringt die immer wieder aufgestellte Behauptung, dass Spanien ein unbedeutendes Filmland sei. Auch die Tatsache, dass Künstler wie Buñuel²⁶ und Dalí etwa ihren zur Legende gewordenen surrealen Kurzfilm *Un chien andalou*²⁷ in Paris und nicht in Barcelona drehten, verweist auf die zu jenen Tagen noch eher unbedeutende Rolle Spaniens als Filmland.

Ohne die entscheidenden Momente der ersten Etappe der spanischen Filmgeschichte zu vernachlässigen, kommt jedoch in der Mehrzahl auch die nationale Forschung zu dem Ergebnis, dass das spanische Kino erst ab den Dreißigern des letzten Jahrhunderts angefangen hätte, sich laut zu artikulieren.

2.2. Der Tonfilm (1930 – 1960)

Mit Gründung der Zweiten Republik herrschte Aufbruchstimmung. Der erste Tonfilm überhaupt wurde am 6. Oktober 1926 in Hollywood vorgestellt. Diese technische Neuerung setzte gleichzeitig den Siegeszug des amerikanischen Kinos auf der ganzen Welt in Marsch. Das spanische Kino wurde kolonialisiert durch „spanischsprechende“ Hollywood-Produktionen. So wurden zwischen 1930 und 1935 in Hollywood 95 Spielfilme auf spanisch gedreht. Dazu kommen 25 Filme, die Paramount in seinen Pariser Studios auf Spanisch produzierte. Dennoch entwickelte sich auch in Spanien mit großen Schritten eine eigenständige moderne Filmindustrie. So wurde die Produktion von 1932 mit sechs Spielfilmen, 1933 auf 17, 1934 auf 21 und 1935 auf 37 Filmproduktionen gesteigert. Ehe mit Ausbruch des Bürgerkriegs im Juli 1936 die gesamte nationale Filmproduktion zum Erliegen kam, hatte man in jenem Jahr immerhin noch 28 Spielfilme produziert.

Es wäre also mit einer weiteren deutlichen Steigerung der Filmproduktion zu rechnen gewesen. Den ersten national produzierten Tonfilm hatte Francisco Elías mit *El ministerio de la Puerta del Sol* 1929 in Madrid hergestellt. Elías gründete 1932 mit Orpheo Films in Barcelona die ersten Tonfilmstudios. Zu diesen gesellen sich bald weitere wichtige Studios, die die zuvor zitierten Produktionen ermöglichen. Caparrós zitiert in seinem Vorwort zu *die Großen Filme des spanischen Kinos* die legendäre Schauspielerin Imperio Argentina,²⁸ die jene Anfangsjahre des Tonfilms als eine von

²⁵ *Metropolis*, Regie Fritz Lang, D 1926.

²⁶ Siehe bilddokumentarischer Anhang Abbildung Nr. 8.

²⁷ *Un chien andalou*, Regie Luis Buñuel, F 1929.

²⁸ Siehe bilddokumentarischer Anhang Abbildung Nr. 20.

zwei goldenen Epochen in der spanischen Filmgeschichte benennt.²⁹ Als die wichtigsten Vertreter dieser Epoche werden Florián Rey³⁰ und Benito Perojo genannt. Rey hatte noch in der Stummfilmzeit mit *La aldea maldita* einen legendären Film geschaffen, der nachvertont wurde.³¹ Caparrós hält diesen Film für grundlegend und vielleicht sogar für eine Produktion von Weltformat.³² Wie Caparrós fortführt, habe Rey damit einen Sprung gemacht, einen Sprung, der vom Spanien des siebzehnten Jahrhunderts direkt in die Gegenwart geführt hätte.³³

Weitere spanische Filme, die zu den großen Publikumserfolgen jener Zeit zählten, waren Reys *Nobleza baturra*³⁴ (1935) sowie sein Film *Morena Clara* aus dem Jahre 1936, der am Vorabend des beginnenden Bürgerkriegs den Höhepunkt des Kinos aus der Zeit der Republik darstelle. *Morena Clara* behandelt am Motiv der Zigeuner das Thema des spanischen Rassismus.³⁵ Der Erfolg war deshalb so groß, weil dieses Thema in das Kleid einer Komödie gesteckt wurde, auch wenn der Film dem spanischen Volk kein gutes Zeugnis in Sachen Toleranz ausstellt, wie ein Dialog von Perfiria Sanchiz in der Rolle der Verteidigerin deutlich macht, wenn sie sagt: „Los gitanos viven en guerra continua con la sociedad. La culpa no es de ellos sino nuestra; en lugar de amor encuentran incomprensión, desconfianza, persecuciones y las puertas cerradas.“³⁶ Neben Rey lieferte Benito Perojo 1935 die spanischen Themen mit *La verbena de la Paloma*. Dieser Film bildet die spanische Gesellschaft in ihren unterschiedlichen Klassen deutlich ab und setzt sie klar in Opposition zueinander. Auf einem Filmkongress 1995 wurde dieser Film zu den zehn besten je in Spanien gedrehten gewählt. Filmtechnisch lieferte *La verbena de la Paloma* die erste Farbsequenz in einem spanischen Film. Diese ist heute jedoch verloren.³⁷

Diese gesamte, überaus verheißungsvolle Entwicklung hat der Ausbruch des Bürgerkrieges, wie Caparrós es ausdrückt, abgehackt.³⁸ Allerdings weist Caparrós zu Recht auch darauf hin, dass trotz aller Zerschlagung einer in Gang gekommenen

²⁹ „El cine español ha tenido dos edades de oro. La primera fue durante la República, con la llegada del cine sonoro y el surgimiento de una industria con productores, técnicos y estudios.“ Caparrós: *Las grandes películas del cine español*, S. 16.

³⁰ Siehe bilddokumentarischer Anhang Abbildung Nr. 4.

³¹ Siehe bilddokumentarischer Anhang Abbildung Nr. 5.

³² „Se trata de un verdadero clásico del séptimo arte – acaso l’ unico film mudo que merece figurar en los anales del cinema mundial- de notable calidad artística“. Op. cit., S. 19.

³³ Op. cit., S. 21.

³⁴ Siehe bilddokumentarischer Anhang Abbildung Nr. 3.

³⁵ „se constata el racismo de la sociedad española en torno a los gitanos y se ofrece una defensa a ultranza de éstos.“ Caparrós, *Las grandes películas del cine español*, S. 38.

³⁶ Dialog aus *Morena Clara*, hier nach Caparrós, *las grandes películas del cine español*, S. 38.

³⁷ Caparrós, op. cit., S. 31.

³⁸ „Todo ese proceso lo truncó la Guerra Civil.“ Op. cit., S. 16.

cineastischen Infrastruktur ausgerechnet der Bürgerkrieg zu einer Blüte des spanischen Filmschaffens geführt habe. In jenen Jahren von 1936 – 1939 ist Spanien zu einem der bedeutendsten Länder des Dokumentarfilms aufgestiegen. Diese Filme hätten eine Qualität besessen, die bis zum heutigen Tage nicht übertroffen worden sei.³⁹ Zunächst jedoch bedeutete der Franquismus einen herben Einschnitt in die Entwicklung der spanischen Filmgeschichte. Zudem war seit 1939, in der nationalen Zone bereits seit 1936 die Zensur eingerichtet. Formen und Funktion der Zensur erörtern Hans-Jörg Neuschäfer und Román Gubern erschöpfend.⁴⁰ Alles, was mit Film zu tun hatte wurde konfisziert.⁴¹ Die meisten Produktionsfirmen wurden aufgelöst, die *Compañía Industrial de Film Español* (Cifesa) wurde umgewandelt zur offiziellen franquistischen Produktionsgesellschaft. 1941 kommt ein bemerkenswerter Film in die spanischen Kinos, an dem Franco selbst als Drehbuchautor beteiligt war. Unter der Regie von José Luis Saenz de Heredia wird vom Rat für spanische Angelegenheiten, dem Consejo de la Hispanidad, der Propagandafilm *Raza*⁴² herausgebracht. Das Drehbuch hatte ein gewisser Jaime de Andrade verfasst. Hinter diesem Pseudonym verbarg sich jedoch kein geringerer als Diktator Franco selbst. Am Beispiel einer galizischen Familie wird gezeigt, wie der Bürgerkrieg und seine Folgen zu bewerten seien und wie Franco sich sein Reich vorstellt. Und auch wenn es sich um einen kuriosen Propagandafilm handelt, so besitzt der Streifen nach Meinung Caparrós dennoch einen hohen Wert als Zeitdokument und zeige in authentischer Form die Mentalität eines Volkes, woher auch der Titel „Rasse“ rühre, zumindest die der Sieger.⁴³ Unter dem Titel *Espíritu de una Raza* wurde der Film 1950 restauriert, teils mit neuen Dialogen und einigen Szenenstrichen versehen. Der Grund war abermals die Propaganda. Spanien war nun Mitglied der UNO und wollte jetzt nur noch antikomunistisch wirken. Deshalb wurden sämtliche Aufmärsche und Freudenfeiern, die an den Faschismus erinnern hätten können,

³⁹ „Ciertamente, la Guerra Civil española acabó con el florecimiento de la naciente industria del cine nacional ... con todo en esos años bélicos surgiría una escuela documental que no ha tenido parangón hasta el actual auge del género.“, Caparrós, S. 16.

⁴⁰ Gubern, Román: *La Censura. Función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936-1975)*; ediciones península, Barcelona, 1981.

Neuschäfer, Hans-Jörg, *Macht und Ohnmacht der Zensur*, Metzler, Stuttgart, 1991.

⁴¹ „Se confiscó todo lo que pudiera estar relacionado con la producción de películas y se cerraron las salas hasta septiembre 1939. Después los cines se iban abriendo pero sólo para exhibir películas revisadas por una comisión del Departamento de Cinematografía del Servicio Nacional de Propaganda del Ministerio del Interior.“ Romea Castro, *El cine en la vida cotidiana de los personajes marsianos* in: Romea Castro (ed.) *Juan Marsé, su obra literaria*, S. 204.

⁴² Siehe bilddokumentarischer Anhang Abbildung Nr. 12.

⁴³ „La primera versión del film conserva un gran valor testimonial de la España de la época, reflejando las mentalidades de un pueblo ... al menos de los que ganaron la guerra.“, Caparrós, S. 42.

herausgeschnitten.⁴⁴ Wie Ferran Alberich jedoch mit Nachdruck ausführt, war *Raza* neben dem Film *Rojo y Negro* von Carlos Arévalo aus dem Jahre 1942, der die Liebe einer Kommunistin mit einem Kämpfer der Falange schildert, zu Beginn der Vierziger der klare Versuch, ein rein propagandistisches Kino des franquistischen Spanien zu etablieren.⁴⁵ Nur Dank des Engagements der demokratischen Bürger Spaniens habe es während der Francodiktatur nicht ausschließlich jenes sogenannte *cine azul* gegeben.⁴⁶ Allerdings hat sich dieses System, in dem sich Spanien von seiner nationalen Kultur präsentiert zu Teilen bis in die Mitte der 1990er erhalten.⁴⁷

Einer jener engagierten Demokraten und Filmemacher war José Antonio Nieves Conde, der 1951 *Surcos* gedreht hatte. *Surcos* wollte wieder eine Kinotradition beginnen, die sich ernsthaft mit aktuellen Problemen der Gesellschaft auseinandersetzt. So ist, wie zu Beginn der Tonfilmära in Reys *La aldea maldita*, auch hier wieder der Konflikt zwischen ländlicher Gegend einerseits und Reizen und Möglichkeiten der Großstadt⁴⁸ andererseits aufgezeigt. Diesmal scheitert eine ganze Familie auf katastrophale Weise. Doch Filme wie diese sollten sich zunächst nicht durchsetzen. Somit blieb der Film von Nieves Conde praktisch einzelner Beleg für ein neorealistisches Kino in Spanien.

Wer den seichten Fluss des von offizieller Linie bestimmten Kinos auf ironische und parodistische Weise durchbrach, war Luis García Berlanga mit der international erfolgreichen Komödie *¡Bienvenido, Mister Marshall!*⁴⁹ im Jahre 1953. Antonio Bardem versuchte sich auf sozialkritischer Ebene. Immer wieder wird er mit Antonioni verglichen. Sein Film *Muerte de un ciclista* hatte 1955 für großes Aufsehen gesorgt. Er beschreibt darin ein Volk, das in einem sozialen Durcheinander lebe. Um dies zu zeigen, richtet er in besonderem Maße seinen Blick auf die Situation der Arbeiterklasse, aber auch auf resignierende Intellektuelle. Dieser Film erhielt den Jury-Preis in Cannes

⁴⁴ Diese beiden Filme waren von solch großer Wirkung und Bedeutung, dass Gonzalo Herralde nach Francos Tod 1977 unter dem Titel *Raza, el espíritu de Franco* eine Dokumentation gedreht hatte, die eine kritische Auseinandersetzung mit den beiden ersten Versionen darstellte, welche sowohl Alfredo Mayo, Hauptdarsteller von *Raza*, wie auch Francos Schwester Pilar zu Wort kommen lässt.

⁴⁵ Alberich, Ferran, *Raza de José Luis Saenz de Heredia*, Filmoteca Española/ Festival de Cine Huesca, Madrid Huesca 1996.

⁴⁶ „La verdad es que, para bien de los ciudadanos demócratas de nuestro país, este cine azul no se dio en toda la dictadura de Franco.“ Caparrós, *las grandes películas del cine español*, S. 44.

⁴⁷ Maule, Rosanna, *Cultural specificity and transnational address in the new generation of Spanish film authors* in; Sánchez-Conejero, Cristina: *Spanishness in the Spanish Novel and Cinema of the 20th - 21st Century*, S. 111.

⁴⁸ „La ciudad es el espacio elegido por las películas del franquismo, las cuales usaron el género negro para representar a los maquis como criminales. Entre ellas destacan *A tiro limpio* des Francisco Pérez-Dolz y *Carta a una mujer* de Miguel Iglesias.“ Moreno-Nuño Carmen, *Las huellas de la Guerra Civil*, Madrid, 2006, S. 291.

⁴⁹ Siehe bilddokumentarischer Anhang Abbildung Nr. 13.

und sicherte Bardem und der spanischen Filmindustrie den Eintrag in internationale Filmlexika. Bardem selbst blickte auf die spanische Filmlandschaft mit Sorge und Zorn, wie er in einem Vortrag auf dem regelmäßig in Salamanca stattfindenden Filmsymposium formulierte. „El cine español es políticamente ineficaz, socialmente falso, intelectualmente ínfimo, estéticamente nulo e industrialmente raquítico.“⁵⁰ Bereits in seinem nächsten, international ebenfalls sehr erfolgreichen Film *Calle Mayor* beherzigte er seine Forderung nach kritischer Haltung und zeigte ein provinzielles und verlogenes Spanien. Sein Kampf galt stets der Diktatur, deren Zensur er unter anderem geschickt dadurch umgangen hatte, dass er seinen Film an keinem konkreten Ort spielen ließ, auch wenn die Bilder unverwechselbar spanische Realität abbildeten. Der gebürtige Italiener Marco Ferreri hatte nach dem Drehbuch von Rafael Azcona mit *El cochecito* 1960 eine mit schwarzem Humor angereicherte Gesellschaftskomödie geschaffen. Was jedoch vordergründig komisch wirkte, war in Wirklichkeit Ausdruck klarer Kritik am Franquismus, der sein Volk in seiner Bewegungsfreiheit einschränkte. Ferreri musste auf Veranlassung der Zensur eine Szene komplett neu drehen, da sie unmoralisch gewesen sei. Nach Vollendung des Films wurde Ferreris Aufenthalts- und Arbeitserlaubnis nicht verlängert, weshalb er 1960 Spanien verlassen und wieder nach Italien zurückkehren musste. Doch dank dieser Filme, darf man sagen, hatte das spanische Kino ausgerechnet unter Franco seinen zweiten Höhepunkt erlebt.⁵¹ Dank dieser Filme hat sich unter einer Gruppe von Filmemachern auch eine deutliche Opposition zu Franco formiert, welche die Grundlagen für ein neues spanisches Kino schuf.⁵²

2.3. Die Moderne (1961 – 1975)

Die Moderne machen spanische Filmhistoriker an zwei, drei Ereignissen fest. Gesellschaftlich steht das Thema der Emigration an erster Stelle. Eine Million Gastarbeiter, die ihr Geld in die Heimat schicken, der stetig zunehmende Tourismus und das Kapital ausländischer Investoren sorgen zu Beginn der 60er für einen spürbaren wirtschaftlichen Aufschwung in Spanien. Die Politik der Vierziger und Fünfziger litt auch unter dem Protektionismus. Ab 1959 folgte der Übergang zu einer liberaleren Wirtschaftspolitik, staatliche Kontrollen wurden abgebaut. Mit dem Ziel mehr

⁵⁰ Bardem, Antonio, hier nach Caparrós Lera, *las grandes películas del cine español*, S 93.

⁵¹ „Ésta es la segunda edad oro que señalaba Berlanga.“, Caparrós Lera, S.17.

⁵² Zu Filmland „Spanien“ siehe auch Romea Castro, *El cine en la vida cotidiana de los personajes marisianos*, S. 204 f.

Wachstum und dauerhafte Stabilität zu erlangen, verabschiedete die Regierung Ende Juni 1959 das Wirtschaftsstrukturgesetz, das unter der Bezeichnung Stabilisierungsplan bekannt wurde.⁵³

Äußerlich hatte das Filmwesen einen enormen Antrieb erhalten durch den ersten großen internationalen Preis eines spanischen Films. Luis Buñuels⁵⁴ *Viridiana*⁵⁵ wurde 1961 in Cannes mit der *Goldenen Palme* ausgezeichnet. Somit hatte das franquistische Spanien erstmals internationale Anerkennung seines Filmschaffens erhalten. Doch man müsste sagen, hätte sie erhalten. Denn war im ersten Moment auch die offizielle Seite über den Erfolg des Films hoch erfreut, so folgte für Buñuel und die spanische Filmbranche das böse Erwachen, als der Kritiker des *Osservatore Romano*, dem offiziellen Sprachrohr des Vatikan, den Film als blasphemisch und obszön bezeichnete, was eine Schande für ein katholisches Spanien sei. Filmhistoriker Magi Crusells attestiert dem Film große inhaltliche Qualität, die sich mit einer zerstörerischen Auffassung von Moral auseinandersetze.⁵⁶ Nach dem Artikel im *Osservatore Romano* wurde der Film umgehend verboten. Neuschäfer zitiert das Zensurdokument zu *Viridiana*⁵⁷ und liefert neben einer Filminterpretation den Zensurvorgang zu Buñuels Film.⁵⁸ Man entzog Buñuel im Nachhinein die Drehgenehmigung, der Generalfilmdirektor des Informationsministeriums Muñoz Fontán wurde seines Amtes enthoben und Buñuel wurde die spanische Staatsbürgerschaft aberkannt.⁵⁹ Auf Anweisung Francos durfte der Film weder in Spanien noch im Ausland gezeigt werden, alle Kopien waren zu vernichten und es war gar verboten, den Namen *Viridiana* öffentlich zu erwähnen.⁶⁰

Trotz dieses herben Rückschlags für die spanische Filmwelt hoffte zumindest eine Gruppe auf deutliche Verbesserung der Arbeitsbedingungen, da nun Fördermittel zum Schutz des spanischen Filmes zur Verfügung gestellt werden sollten.⁶¹ Dieses Programm sah vor, dass bereits das Drehbuch junger Autoren gefördert werden sollte,

⁵³ Siehe hierzu Bernecker Walther L, *Spanische Geschichte, Vom 15. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, S. 100 – 112.

⁵⁴ Luis Buñuel hatte während seines gesamten Filmschaffens nur drei Filme in Spanien realisiert. Heute wird er in Lexika oft als mexikanischer Filmmacher geführt. Siehe bilddokumentarischer Anhang Abbildung Nr. 8.

⁵⁵ Siehe bilddokumentarischer Anhang Abbildung Nr. 15.

⁵⁶ „El tema central de la película es la evolución de la protagonista, que fracasa viviendo con una moral basada en las buenas costumbres e intenciones en un mundo cruel. En definitiva es una historia de incomprensión, temores y miserias.“ Magi Crusells, in *las grandes películas*, S. 122 f.

⁵⁷ Neuschäfer Hans-Jörg, *Macht und Ohnmacht der Zensur*, S. 317.

⁵⁸ Neuschäfer, op. cit., S. 207 – 221.

⁵⁹ Erst 1982 hatte der Oberste Spanische Gerichtshof diese Entscheidung revidiert.

⁶⁰ Als der Film 1976 erstmals in Spanien gezeigt wurde, hatte er fast alles seiner einstigen Explosivität verloren, sodass sich sogar Buñuel die Frage gestellt haben soll, womit man heute (1976) denn noch einen Skandal erzeugen könne.

⁶¹ Siehe hierzu auch García Escudero, José María, *Cine Español*, Ed. Rialp, Madrid, 1962.

natürlich nur solche Drehbücher, die in der offiziellen Filmhochschule entstanden waren. Mit der Förderung erkannte man die Normen der Zensur an, die jedoch als gelockert erachtet wurden. In diesem Zuge hofften auch die Filmemacher auf Veränderung, weil mit José García Escudero ein neuer Direktor der staatlichen, cinematografischen Abteilung vorsteht. Unter ihm werden 1963 neue Normen der Zensur festgelegt, die Filmemacher erwarten Erleichterung für ihre Arbeit.⁶²

Die Gegner dieses Programms, wie Berlanga oder Bardem, forderten ein freies Kino, wie es sich sonst in Europa ebenfalls gebildet habe. Parallel zum offiziellen Kino war die *Escuela de Barcelona* entstanden. Sie wollte avantgardistisches Kino schaffen, meist in sozialistischer Kooperation. Deren Regisseure erlangten, wenn überhaupt, jedoch erst in den Achtzigern an Bedeutung. Insgesamt sprach man in jener spätf franquistischen Epoche vom *Nuevo Cine Español*. Und nicht wenige sehen tatsächlich in García Escudero den Vater dieser Bewegung, die kontinuierlich von offizieller Seite unterstützt und protegiert wurde.⁶³ Doch genau deshalb nennen Kritiker diese Generation auch die verlorene Generation. Das *Nuevo Cine Español* dürfe in keinem Fall mit der *Nouvelle Vague* oder dem *free cinema* verglichen werden, wie Caparrós betont, der auch der Ansicht ist, dass der kollektiv wirkende Begriff des *Nuevo Cine Español* falsch gewählt sei, da es sich nur um Einzelpersonen gehandelt habe.⁶⁴ Mag man dem staatlichen Protektionismus wie der Zensur auch und zu recht negativ gegenüber stehen, so darf nicht übersehen werden, dass diese Epoche einige wichtige Filme hervorgebracht hatte und das Niveau insgesamt gehoben wurde, was sich in weiteren internationalen Auszeichnungen manifestierte. Auch das politische und systemkritische Kino hatte Dank der intellektuellen Filme von Carlos Saura⁶⁵ in bescheidenem Maße an Raum gewonnen. So wurde sein gesellschafts-kritischer Film

⁶² Diese Zensurbestimmungen wurden mit Freude aufgenommen. Höchst erstaunlich, wenn man Auszüge daraus liest.

So war es etwa verboten, Selbstmord zu rechtfertigen. Scheidung, Prostitution oder jede Art von ungesetzlichen sexuellen Beziehungen galten als Angriff auf die Institution der Familie. Es war verboten, Drogenabhängigkeit, Alkoholismus oder sexuelle Perversionen zu zeigen. Und selbstverständlich durften religiöse Gefühle nicht verletzt und es durfte nichts gesagt werden, das die Katholische Kirche angreifen könnte.

Siehe hierzu auch Neuschäfer, op.cit., S. 41 – 47 und Gubern Román, op. cit., Kap. VI.

⁶³ „Este nuevo cine español no ha surgido desde abajo, respondiendo a esa profunda e irrenunciable necesidad de renovación. Ha promovido, continuamente apoyado, estrictamente lanzado desde arriba, oficialmente.“ Manuel Villegas López: *El nuevo Cine Español. Problemática*, S. 53.

⁶⁴ „El Nuevo Cine Español no fue más que una etiqueta sin producto; o mejor, un deseo vinculado a la gestión de García Escudero. El tiempo ha demostrado que no había más que unos realizadores sin ninguna coherencia.“ Caparrós, *Cine español*, S. 123.

⁶⁵ Siehe bilddokumentarischer Anhang Abbildung Nr. 32.

*Ana y los lobos*⁶⁶ 1972 in Cannes ausgezeichnet. Zu den großen Filmen jener Jahre gehören Berlangas *El verdugo*⁶⁷, Sauras *Caza*⁶⁸ und *La prima Angélica*⁶⁹ sowie Victor Erices *El espíritu de la colmena*⁷⁰.

Kurz vor Francos Tod werden die Zensurnormen nochmals geändert. Das darin zum Ausdruck gebrachte Konzept von Moral war neu. Wir erinnern uns, dass am Anfang dieser Epoche, die in Buñuels dargestellte Moral für größtes Aufsehen gesorgt hatte. Wirklich für Aufsehen hatte nun die Aufhebung des Verbots von Nacktheit im Film gesorgt. Die Zensur wird jedoch nicht unmittelbar mit dem Tod Francos am 20. November 1975 aufgehoben. Sie war noch einige Jahre allgegenwärtig.⁷¹ Marta Ferrari führt aus, dass zu bestimmten Themen, welche die Kirche, Monarchie oder das Militär betrafen, die Zensur noch Jahre nach Francos Tod angewandt wurde und führt als Beispiel *El crimen de Cuenca* von Pilar Miró an, der 1982 verboten wurde.⁷² Dennoch beginnt 1975 eine neue und die bislang international erfolgreichste Etappe spanischen Filmschaffens.

2.4. Von der Transición zur Movida von Almodóvar bis Amenábar (1976 – 2010)

Die Filmszene der Demokratie war zu Beginn einerseits gekennzeichnet von Kontinuität und andererseits auch von einer Krise. Für die Kontinuität standen Regisseure wie Saura, Camus,⁷³ Suárez oder Berlanga. Mit dem Wegfall der Zensur hatte zunächst ein sehr seichtes Kino, gekennzeichnet von Lethargie und gängigen Allgemeinplätzen die Leinwände gefüllt. Eine der wenigen rühmlichen Ausnahmen stellte bereits 1976 Jaime Caminos *Las largas vacaciones del 36* dar. Mit großem Personalaufwand und den wichtigsten spanischen Darstellern jener Zeit demonstrierte er, wie Kino sich in Zeiten nach der Diktatur entwickeln könnte. Allerdings handelte es sich bei Caminos Film eher um einen Einzelfall. Thematisch eröffnete er damit eine lange Reihe von Filmen, die sich mit dem Thema des Bürgerkriegs auseinandersetzten. Da die Kinos nun vorwiegend merkantilen Gesetzen gehorchten, wurde eine Reihe von

⁶⁶ *Ana y los lobos*, Regie Carlos Saura, E 1972.

⁶⁷ *El Verdugo*, Regie Luis García Berlanga, E 1963, Siehe bilddokumentarischer Anhang Abbildung Nr. 10.

⁶⁸ *Caza*, Regie Carlos Saura, E. 1966, Siehe bilddokumentarischer Anhang Abbildung Nr. 14

⁶⁹ *La Prima Angélica*, Regie Carlos Saura, E 1973.

⁷⁰ *El Espíritu de la Colmena*, Regie Victor Erice, E 1973.

⁷¹ Neuschäfer, op. cit., S. 38 und J. Sinova: *La censura de prensa durante el franquismo*, Espasa-Calpe, Madrid, 1989.

⁷² Ferrari, B. Marta: *De la letra a la imagen*, Mar del Plata, Argentinien, 2007, S. 20.

⁷³ Siehe bilddokumentarischer Anhang Abbildung Nr. 34.

Filmmachern in die Krise gestürzt, als ihre Filme an der Kasse nicht auf Zuschauerzuspruch stießen. Neben den Filmen zum Bürgerkrieg, die, wie Caparrós betont, sich häufig als revanchistisch erwiesen, leben zu Beginn der neuen Ära die Autonomien wieder auf, sodass nun auch wieder Filme in katalanischer und baskischer Sprache gedreht wurden.⁷⁴ Diese erste Etappe des demokratischen Kinos lässt sich mit dem Gesellschaftsphänomen des Übergangs zur Demokratie, der Transición, von 1978 – 1981 zeitlich eingrenzen. Aus eben dieser Krise oder lethargischen Kinosituation der jungen spanischen Demokratie taucht zu Beginn der Achtziger das Filmphänomen Pedro Almodóvar⁷⁵ auf. Er gehört zur spanischen Film-Avantgarde der inzwischen pulsierenden Movida. Gemeinsam mit Iván Zulueta gehört er zu Beginn der Achtziger der jungen Generation an. Bereits 1975 und 1978 hatte er innerhalb der Szene mit seinen Super-8-Filmen *El sueño* (1974) und *Folle, folle, fólleme Tim* (1978) für Aufsehen gesorgt. Almodóvar verknüpft auf geschickte Weise Kunst mit Kitsch, Folklore mit Format, Provokation mit Professionalität und Albernheit mit Ernsthaftigkeit.

Und Almodóvar sollte sich nicht nur national behaupten, sondern auch international durchsetzen. 1980 drehte er mit *Pepi, Luci Bom y otras chicas del montón*⁷⁶ seinen ersten abendfüllenden Spielfilm. 1988 hatte er mit *Mujeres al borde de un ataque de nervios* durchschlagenden internationalen Erfolg und wurde erstmals für den Oscar des besten nicht englischsprachigen Films nominiert. Wieder zehn Jahre später sollte er diesen Preis dann auch erhalten. 1999 wurde er für *Todo sobre mi madre* als zweiter Spanier mit einem Oscar bedacht. Und bereits vier Jahre später erhielt er diese begehrte Trophäe abermals, diesmal sogar für das beste Drehbuch, für *Hable con ella*. Unter seiner Regie wurden Schauspieler wie Carmen Maura, Antonio Banderas oder Penelope Cruz zu internationalen Filmstars. Nur wenige Regisseure dürfen derart richtungsweisend für ein ganzes Land verstanden werden wie Pedro Almodóvar, wie auch die Autoren von *Doce años de cultura española* betonen⁷⁷. Und auch wenn diese Autoren behaupten, dass Almodóvar eine Einzelerscheinung gewesen sei, der keine Schule gebildet hätte⁷⁸, so schaffte es in seinem cineastischen Fahrwasser dennoch eine kleine

⁷⁴ „En los años de la transición surgieron dos corrientes: el cine revanchista, con especial incidencia en temas sobre la Guerra Civil y la Dictadura, y el renacimiento de las autonomías, sobre todo de Cataluña y el País Vasco, con películas en lengua vernácula.“ Caparrós, *las Grandes películas*, S. 17.

⁷⁵ Siehe bilddokumentarischer Anhang Abbildung Nr. 17.

⁷⁶ Siehe bilddokumentarischer Anhang Abbildung Nr. 16.

⁷⁷ „Sólo un autor cinematográfico, autor por excelencia dentro del panorama, ha sido capaz de convertir el fenómeno moda en expresión artística filmada. Pedro Almodóvar se erige desde su primera película ... como el único representante de la postmodernidad cinematográfica.“ Urbez Luis: *Doce años de cultura española (1976 – 1987)*, S. 205.

⁷⁸ „no tiene, sin embargo, seguidores, ni ha creado escuela“, Urbez, S. 205.

Gruppe junger Regisseure, sich ebenfalls national wie international zu platzieren. Der Generationenwechsel war vollzogen.

Zu diesen Regisseuren der Generation Almodóvar gehören Fernando Trueba⁷⁹, Pilar Miró⁸⁰, Gutiérrez Aragón und natürlich auch José Luís Garci, der als erster Spanier mit *Volver y empezar* 1982 einen Oscar erhalten hatte. Diese Regisseure konnten nun gemeinsam mit jenen der älteren Generation (Saura und Camus) internationale Preise in die Heimat holen und somit für eine stetig steigende Reputation des spanischen Films sorgen. So wurden 1981 Carlos Saura für *Deprisa, deprisa* 1981 und Mario Camus 1982 in Berlin für *La colmena* ebenso mit dem Goldenen Bären ausgezeichnet wie 1986 Fernando Trueba für *El año de las luces*. Saura hatte für *Carmen* 1983 weitere internationale Preise erhalten wie auch Victor Erice für *El sur*. Gutiérrez Aragón wurde 1986 für *La mitad del cielo*⁸¹ ausgezeichnet.

Doch neben den Kritikerpreisen in Cannes, Venedig oder Berlin reihten sich nun auch die für eine kommerzielle Auswertung so wichtigen Oscars. Den Anfang machte 1982, wie bereits erwähnt, Garci mit *Volver y Empezar*, ihm folgte 1992 Fernando Trueba mit *Belle époque*,⁸² 1998 hatte Almodóvar für *Todo sobre mi madre* seinen ersten Oscar erhalten, dem 2001 für *Hable con ella* der nächste, diesmal sogar in der Kategorie des besten Original-Drehbuches, folgen sollte. 2006 schließlich erhielt Alejandro Amenábar⁸³ den Oscar für sein *Mar adentro*. Und rechnet man die spanisch-mexikanische Produktion *El laberinto del fauno*⁸⁴ des mexikanischen Regisseurs Guillermo del Toro hinzu, so könnte man 2007 drei weitere Oscars für das Film-land Spanien verzeichnen. 2008 wurde der spanische Schauspieler Javier Bardem als bester Nebendarsteller in Ethan und Joel Coens Thriller *No Country for old Men* mit dem Oscar ausgezeichnet. Diese Entwicklung hatten die Autoren von *Doce años de cultura española* bereits 1989 konstatiert.⁸⁵ Wie attraktiv das spanische Kino geworden ist, zeigt sich auch in der Tatsache, dass internationale Hollywoodgrößen in spanischen

⁷⁹ Siehe bilddokumentarischer Anhang Abbildung Nr. 24.

⁸⁰ Siehe bilddokumentarischer Anhang Abbildung Nr. 33.

⁸¹ Siehe bilddokumentarischer Anhang Abbildung Nr. 22.

⁸² Siehe bilddokumentarischer Anhang Abbildung Nr. 25.

⁸³ Bereits 1998 hatte Amenábar mit seinem Film *Abre los ojos* für großes internationales Aufsehen gesorgt. Dieser packende Thriller wurde bereits 2001 von Hollywood mit Tom Cruise in der Hauptrolle unter dem Titel *Vanilla Sky* als Remake in die Kinos gebracht. In beiden Produktionen spielte Penelope Cruz die weibliche Hauptrolle. Siehe bilddokumentarischer Anhang Abbildung Nr. 31.

⁸⁴ *El laberinto del Fauno*, E 2006.

⁸⁵ „Cuando el cine español era un desconocido por su bajo nivel en casi todo el mundo, los diccionarios franceses de Sadoul o Mitry reflejaban tres nombres, las tres „B“ del cine español: Buñuel, Bardem y Berlanga. Ha llovido mucho desde entonces y se puede decir que el cine español ya es adulto“, Urbez Luis (ed): *Doce Años de cultura española (1976-1987)*, S. 202.

Produktionen mitspielen. Als zwei Beispiele hierfür sollen Amenábars *Los otros*⁸⁶ und Fernando Truebas *Two Much*⁸⁷ genannt sein. Brilliert im ersten Fall Nicole Kidman, so agieren bei Trueba Antonio Banderas und Melanie Griffith.

Nach und nach ist in den letzten Jahren eine neue Generation Filmemacher herangewachsen. Das Filmland Spanien ist somit längst nicht mehr singulär das Filmland Almodóvar⁸⁸. Adolfo Aristarain,⁸⁹ David Trueba,⁹⁰ Icíar Bollaín,⁹¹ Fernando León de Aranoa,⁹² Julio Medem⁹³ oder Isabel Coixet⁹⁴ sind einige der wichtigen Vertreter von Spaniens Gegenwartsfilm. Alejandro Amenábar feierte mit *Mar Adentro*⁹⁵ den größten Erfolg. Dank Almodóvar, seinen „Neffen“ und „Enkeln“ kommt im Jahre 2011 keine Filmgeschichte mehr an dem Land Spanien ohne maßgeblichen Eintrag vorbei. Spanien ist im 21. Jahrhundert eines der wichtigsten Filmländer Europas, sicherlich gleichberechtigt neben Frankreich und England und wohl bedeutender als Deutschland oder Italien.

⁸⁶ *Los Otros*, E 2000.

⁸⁷ *Two Much*, E 1996.

⁸⁸ Maule Rosanna, *Cultural specificity and transnational address in the new generation of Spanish film authors*, S. 113.

⁸⁹ *Martín (Hache)*, E 2006.

⁹⁰ *La buena vida*, E 1996 und *Soldados de Salamina*, E 2002, siehe bilddokumentarischer Anhang Abbildung Nr. 28 und Nr. 29.

⁹¹ *Te doy mis ojos*, E. 2003, siehe bilddokumentarischer Anhang Abbildung Nr. 26 und Nr. 27.

⁹² *Los lunes al sol*, E 2002; *Princesas* E 2005.

⁹³ *Vacas*, E 1991 und *Lucía y el sexo*, E 2001.

⁹⁴ *La vida secreta de las palabras*, E 2006, siehe bilddokumentarischer Anhang Abbildung Nr. 35.

⁹⁵ *Mar adentro*, E 2004, siehe bilddokumentarischer Anhang Abbildung Nr. 30.

2.5. Bilddokumente medienhistorischer Abriss



Nr. 1
Salida de la Misa del Pilar de Zaragoza, Eduardo Gimeno, 1898



Nr. 2
Riña en un café, Fructuos Gelabert, 1899



Nr. 3 & Nr. 4
Filme wie *Nobleza Baturra* (1935) von Florian Rey oder *Carmen la de Triana* (1938; siehe unten) mit dem Star Imperio Argentina sind sicherlich auch im Kino in Bovra gelaufen. Florian Rey ist mit der wichtigste Regisseur jener Zeit.



Nr. 5
Florian Reys' *La Aldea Maldita* aus dem Jahr 1930 gilt als der erste bedeutende Film spanischer Provenienz.





Nr. 6

Fructuos Gelabert (1874 - 1955) drehte mit *Riña en un café* (1897) den ersten fiktionalen Film Spaniens.



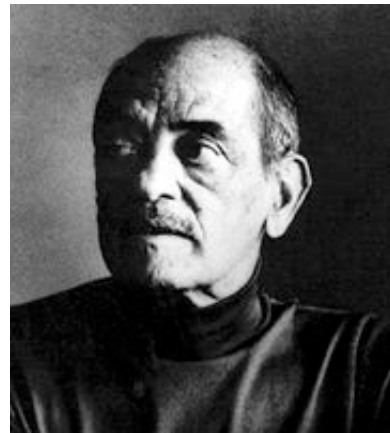
Nr. 10

Luis Garcia Berlanga, geb. 1921, erlangte mit *Bienvenido, Mr. Marshall!* 1953 u.a. in Cannes internationale Anerkennung.



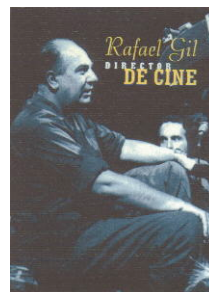
Nr. 7

Segundo de Chomón (1871 – 1929) ist berühmt für seine technischen Spezialeffekte.



Nr. 8

Luis Buñuel (1900 – 1983) war ein Meister des Surrealismus.



Nr. 9

Rafael Gil (1913 - 1986) war einer der wichtigsten Regisseure zur Francozeit.



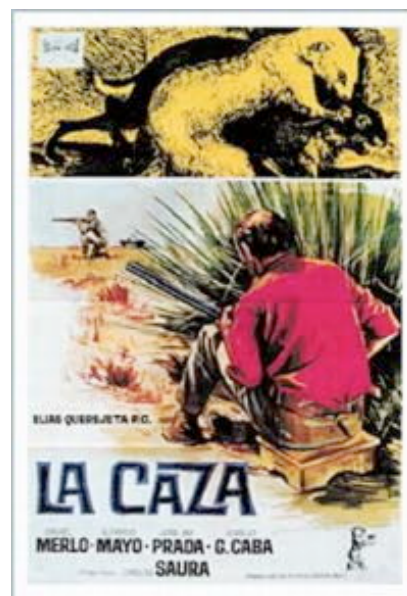
Nr. 11
La Guerra de Dios, Rafael Gil,
 1953



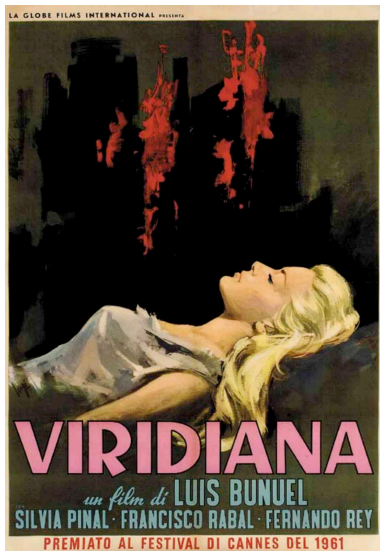
Nr. 12
Raza, José Luis Sáenz de Heredia, 1943



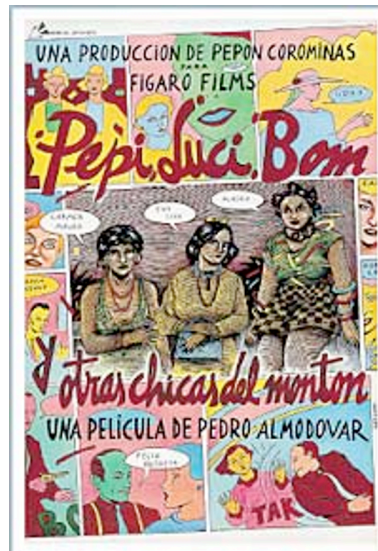
Nr. 13
¡Bienvenido, Mister Marshall!,
 Luis Garcia Berlanga, 1952



Nr. 14
La Caza, Carlos Saura, 1965



Nr. 15
Viridiana, Luis Buñuel, 1961



Nr. 16
Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón, Pedro Almodóvar, 1980



Nr. 17
Pedro Almodóvar (geb 1949 oder 1951) ist der erfolgreichste spanische Regisseur aller Zeiten.



Nr. 18
Amparo Rivelles geb.1925



Nr. 19
Francisco Rabal (1925 – 2001)



Nr. 20
Imperio Argentina (1906 - 2003)



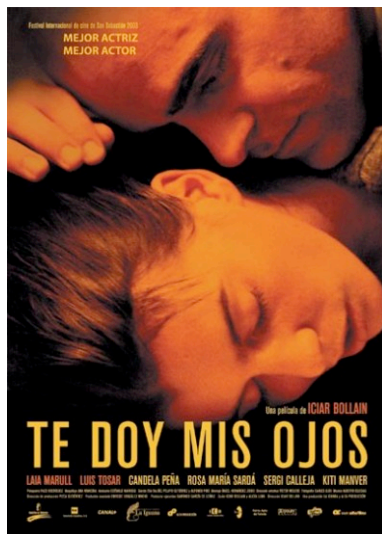
Nr. 21
Pepe Isbert (1886-1966)



Nr. 22
La mitad del cielo, Manuel
Gutierrez Aragon, 1986



Nr. 23
El año de las luces,
Fernando Trueba, 1986



Nr. 26
Te doy mis ojos, Iciar Bollain, 2003

Nr. 27
Iciar Bollain (geb. 1967)
begann als Schauspielerin
bei Victor Erice in *El Sur*.
Ihren Durchbruch erlebte sie
2003 mit *Te doy mis ojos*.



Nr. 24
Fernando Trueba (geb. 1955)
erhielt für *Belle Epoque* den
Oscar und verhalf damit
Penelope Cruz zu Weltruhm.



Nr. 25
Belle Epoque, Fernando
Trueba, 1992





Nr. 28
Soldados de Salamina, David Trueba,
2003

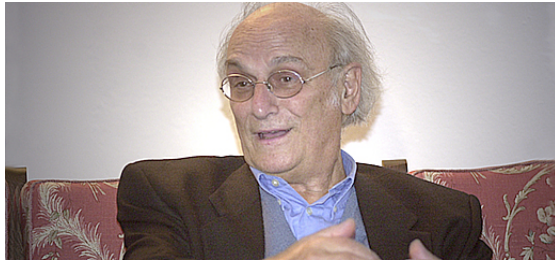


Nr. 29
David Trueba (geb. 1969) schrieb
zunächst Drehbücher unter anderem für
seinen Bruder Fernando. Aufmerksamkeit
erlangte 2002 die Bestsellerverfilmung
Soldados de Salamina.



Nr. 30
Mar adentro, Alejandro Amenabar, 2004

Nr. 31
Alejandro Amenábar (geb 1972) ist nach Almodóvar derzeit Spaniens
erfolgreichster Regisseur. Der gebürtige Chilene kommt mit einem Jahr
nach Madrid. Bereits sein erster Film *Tesis* (1996) war ein grandioser
Erfolg. 1998 dreht er *Abre los ojos*, der von Hollywood sofort als Remake
nachgedreht wird. Für *Mar adentro* erhält Amenábar 2004 den *Oscar*.



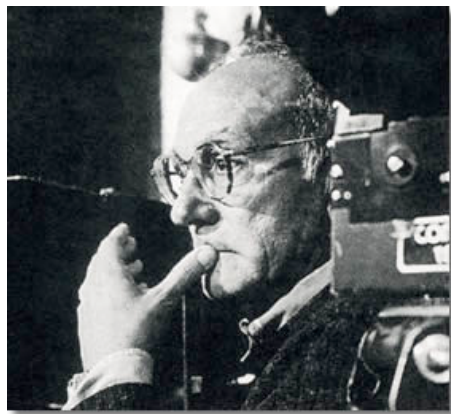
Nr. 32

Carlos Saura, geb. 1932, Vertreter des Neorealismus, kritisierte mit seinen Filmen häufig das Francoregime.



Nr. 33

Pilar Miró (1940 – 1997) wurde vor allem als Fernsehdirektorin des staatlichen Fernsehens in den Achtzigern bekannt.



Nr. 34

Mario Camus, (geb. 1935) wurde bekannt für seine Verfilmungen von Literaturvorlagen und ist Vorläufer des Neuen Spanischen Kinos.



Nr. 35

Isabel Coixet (geb. 1962) gilt als beste Nachwuchsregisseurin Spaniens von internationalem Rang.

3. Text und Film

Die ursprüngliche Beziehung von Film zu Buch liegt auf der Hand, hatten doch von Anbeginn der Filmgeschichte literarische Vorlagen als Ausgangspunkt für Drehbücher gedient. Wie im medienhistorischen Abriss erwähnt, wurden in Spanien 1898⁹⁶ beziehungsweise um 1903⁹⁷ die ersten literarischen Texte verfilmt, also bereits im zweiten oder spätestens im fünften Jahr nach Entstehung der Filmkunst. Dass jedoch auch literarische Autoren sich von Anbeginn für das Medium Film interessieren, erscheint zwar logisch aber nicht zwingend nötig. Und doch existiert diese Beziehung von Beginn an, wie etwa auch Jesús Fernández Vallejo im Vorwort zu der von ihm herausgegeben Anthologie betont.⁹⁸

Auch Roloff setzt diese Beziehung von Literatur und Film als Prämisse für jede Untersuchung zu den beiden Medien.⁹⁹ In allen literarischen Bewegungen seit der *Generation 98* bis zum heutigen Tage hat eine Auseinandersetzung mit dem Medium Film stattgefunden, auch wenn die Beschäftigung mit Kino und Film von unterschiedlicher Intensität gewesen ist.¹⁰⁰ In diesem Zusammenhang schreibt Vallejo, dass manche Bücher ohne den Einfluss des Kinos nicht verständlich wären.¹⁰¹ Diese Aussage werden wir im Verlauf der Analyse verifizieren und im Detail beleuchten. Filmemacher Luis Berlanga hatte dies noch ganz anders eingeschätzt, zählte seiner Meinung nach das Kino doch zu jenen Phänomenen, die am wenigsten wahrgenommen würden.¹⁰² Einen äußerst intensiven Austausch mit Film hat es bei der *Generation 27* gegeben, sie hat im Zuge der Avantgarde ihre Leidenschaft für das Kino als Art Leitmotiv für ihre literarische Arbeit genutzt.¹⁰³ Rafael Alberti stellt klar, dass das Kino und nicht das Theater

⁹⁶ Der Film *Dorotea* von Fructuós Gelabert aus dem Jahre 1898 basiert auf einem Theaterstück von „Fregoli“.

⁹⁷ Segundo de Chomón hatte 1903 mit „*Gulliver en el país de los gigantes*“ eine Episode nach Jonathan Swifts Roman verfilmt.

⁹⁸ Vallejo, Jesús Fernández (ed.): *Cuentos de Cine*, Madrid 2002.

⁹⁹ „Dass Film und Literatur seit der Erfindung des Kinos nicht nur eng miteinander verbunden sind, sondern – in ihrer Geschichte und Gegenwart – überhaupt nur im Rahmen einer wechselseitigen Abhängigkeit zu denken und zu verstehen sind, gehört inzwischen zu den Prämissen der einschlägigen Literatur.“ Roloff, S. 269.

¹⁰⁰ „El acercamiento de los escritores españoles al cine no ha tenido la misma intensidad en todas las épocas.“ Vallejo, S. 10.

¹⁰¹ ebd.

¹⁰² „El cine español es uno de los fenómenos más anodinos de nuestro tiempo.“ hier nach: Caparrós Lera, S. 18.

¹⁰³ „Estamos en un mundo cultural que se inscribe en el clima de sensibilidad vanguardista de los años veinte: se aplaude lo nuevo y lo moderno, lo lúdico y lo jocoso, el progreso técnico y el lujo cosmopolita; los autores se apasionan por el cine y lo convierten en un leit motiv de sus creaciones artísticas y literarias.“ Vallejo, S. 11.

seine Leidenschaft weckte.¹⁰⁴ Vallejo verweist darauf, dass dieser intertextuelle Dialog zwischen zwei Medien kein Phänomen von nur ein paar Autoren innerhalb der *Generation 27* war. Auch Felten betont mit Blick auf Buñuel oder Dalí die Cinephilie dieser Autorengruppe.¹⁰⁵ Francisco Ayala sprach mit Blick auf das Kino sogar von einem göttlichen Trick.¹⁰⁶ Rafael Utrera gegenüber hatte Alberti deutlich gemacht, dass alle seiner Generation das Kino schätzten.¹⁰⁷ Nicht nur die des literarischen Kanons wie Lorca, Alonso oder Alberti hatten sich damit beschäftigt, auch der Humorist León Felipe oder der 1942 ins Exil gegangene Max Aub.¹⁰⁸ Der stärkste Einfluss in jener Zeit hatte bei den Lyrikern stattgefunden. Als Beleg führt Vallejo Alberti an, der mit dem Vers „Yo nací con el cine“ die Losung für eine ganze Generation ausgegeben habe.¹⁰⁹ Im Bereich des Romans zitiert Vallejo Ramón Gómez de la Serna, dessen Romantitel *El incongruente* von 1922 und *Cinelandia* von 1923 bereits auf die Beschäftigung mit dem Medium Film verwiesen.

Mit dem Bürgerkrieg (1936 – 1939) kam es zu einer herben Zäsur im literarischen wie cineastischen Schaffen in Spanien. Lorca wurde ermordet, Alberti und Ayala, neben unzähligen andern, gingen ins Exil. Die *Generation 36* beginnt ihre Auseinandersetzungen mit dem Kino erst nach und nach. Camilo José Cela verwendet in *La Colmena* filmische Erzähltechniken und Miguel Delibes erweist sich in Form des Filmkritikers als leidenschaftlicher Kinogänger. Am bedeutendsten wird die Auseinandersetzung mit Kino ab der *Generación del Medio Siglo*, da sie sich in ihrer Narrativik sehr stark an der Ästhetik des Neorealismus orientiert, wie man ihn etwa im italienischen Kino vorfindet¹¹⁰. Zu diesen Autoren zählen Carmen Martín Gaité oder auch Juan Marsé. Bis zur Moderne habe diese Entwicklung Bestand. Die hierfür angeführten Autoren bilden mit ihren literarischen Werken auch großen Teils die

¹⁰⁴ „Al teatro iba poco. El cine era lo que me pasionaba“, Alberti, S. 285, hier nach Felten, S. 479.

¹⁰⁵ „Rafael Alberti es sólo un ejemplo de la cinematofilia tan frecuente en los poetas de la generación 27, así como en Luis Buñuel o en Salvador Dalí.“ Felten, S. 479.

¹⁰⁶ „El cine consigue este divino escamoteo, que es la imagen con limpieza única. Convierte – sin esfuerzo – una copa en una rosa de cristal. La rosa en una mano; la mano en un pájaro“, Ayala, S. 35 f.

¹⁰⁷ „A todos nos interesaba mucho el cine. ... Buster Keaton era uno de nuestros favoritos. Buñuel trajo a la Residencia el cine nuevo; la palabra vanguardia tenía entonces un sentido grande ... todos estábamos interesados por el cine. Yo desde luego, y Dalí y Lorca.“, Utrera, S. 46, hier nach Felten S. 479.

¹⁰⁸ Die wechselseitigen Beziehungen zwischen Literatur in der Biographie von Max Aub beleuchtet Mercedes Figueras in ihrem Aufsatz „Leben und Schreiben zwischen Europa und Amerika“ in Albrecht Buschmann und Ottmar Ett (Hg.), *Aub in Aub*, S. 13 – 37.

¹⁰⁹ „Es verdad que el cine enriqueció de manera especial la poesía de este grupo. Rafael Alberti fue quizás el más apasionado de todos: el jubiloso verso „Yo nací, respetadme, con el cine“, que cierra el poema „Carta abierta“ de Cal y canto (1926-1927), se ha convertido en un lema generacional.“ Vallejo S.12.

¹¹⁰ „que orientan su obra narrativa en una dirección estética e ideológica muy próxima a las películas del neorealismo italiano.“ Vallejo S. 13.

Grundlage der Textanalysen, seien es die Texte von Llamazares, Diéz oder Merino. Wie sich diese Auseinandersetzung mit Kino und Film gestaltet, wird die Analyse im Hauptteil der Arbeit aufzeigen. Einen kompakten Überblick zu spanischen Autoren und Werken, die einen Bezug zum Medium Film herstellen, liefert Franz-Josef Albersmeier¹¹¹, weshalb dessen Beobachtungen der Analyse voranstellen.

¹¹¹ Albersmeier Franz-Josef, *Theater, Film, Literatur in Spanien – Literaturgeschichte als integrierte Mediengeschichte*, Romanica 15, Berlin, 2001.

3.1. Novela Cinematográfica

In seinem Buch *Theater, Film, Literatur in Spanien. Literaturgeschichte als integrierte Mediengeschichte* präsentiert F. J. Albersmeier eine Vielzahl an Befunden über Einflüsse von Film auf die spanische Lyrik, das spanische Drama sowie auf die spanische Prosa. Meist beschränkt er sich dabei jedoch, die Befunde zu benennen, Analysen über deren Wirkung stellen eher die Ausnahme dar. So stellt er am Beispiel der Geschichten *El rey de las praderas* (1919), *La vieja del cinema* (1921) und *Piedra de luna* (1928) fest, dass bei Vicente Blasco Ibáñez in den Zwanzigern das amerikanische Kino eine konstante literarische Herausforderung darstellte. Hierfür benennt er auch thematische Präsenzen.

"Die Erzählungen strotzen einerseits von den schon mehrfach erwähnten Klischees: Bilderbuchkarriern „vom Tellerwäscher zum Millionär“, Starrummel (mit seinen unangenehmen Begleiterscheinungen), Jugendkult, Glamour. Andererseits überraschen sie den Leser mit kritischen Wertungen: so wird der Starrummel als verlogen entlarvt, weil er die Schauspieler/innen zwingt, ihre Seele für oberflächlichen Mammon und vorübergehende Publikumsgunst zu verkaufen.“¹¹²

Als nützlich für diese Untersuchung erweist sich auch die von Blasco Ibáñez getroffene Definition des Terminus *novela cinematográfica*.¹¹³

Albersmeier analysiert Thema und Struktur, Funktion und Wirkung internationaler Referenzen lässt er hier unbehandelt. Ausführlich widmet er sich am Beispiel von Ramón Gómez de la Sernas Roman *Cinelandia* der Struktur einer *novela cinematográfica*. Diese Analyse belegt, dass sich die Autoren, gleich welcher Provenienz, von früh an mit narrativen Mustern des Drehbuchs befasst hatten, da sie hierin nicht nur einen attraktiven, sondern auch einen potenziellen lukrativen Markt sahen. Der Besuch

¹¹² Albersmeier, S. 185.

¹¹³ „ein Terminus, auf den er sich erstmals im El Pueblo-Interview vom 19. September 1916 bezog. Die Typologie fällt verwirrend aus: zum einen meint er das Drehbuch zu einem Roman, das zunächst verfilmt und danach als Erzählung readaptiert wurde ..., zum anderen Romane und Novellen, die deshalb noch drehbuchartig-filmische Strukturen aufweisen, weil sie von vornherein als Drehbücher konzipiert waren, dann freilich nicht verfilmt wurden (wie *La vieja del „cinema“* oder, obwohl die Drehbuch-Strukturen hier schon romanesk „eingeebnet“ erscheinen, *El paraíso de las mujeres*); schließlich vor allem kürzere Erzählungen novellistischen Zuschnitts, deren deutlich filmische Thematik verrät, daß Blasco Ibáñez über viele Jahre hinweg der Faszination des (vor allem amerikanischen) Kinos erlegen ist“. Albersmeier, S. 185 f.

eines Kinos mit dem damit verbundenen Filmerlebnis hatte die spanischen Autoren geprägt.¹¹⁴

Der Verweis auf Andrés Carranque de Ríos' (1936) publizierten Roman *Cinematógrafo* darf hierbei nicht fehlen.¹¹⁵

Albersmeier konzentriert sich in seiner Literaturgeschichte vornehmlich auf den Einfluss von Literatur auf Film und nicht umgekehrt. Mit Blick auf Miguel Delibes stellt er fest, dass die skizzierte Konstellation einer literarisch-filmischen Doppelbegutachtung, die zunächst unproblematisch anmutete, sich in der Praxis als höchst problematisch erweise. Das Problem liege in der adäquaten Analyse der tatsächlichen Einflüsse seitens des Mediums Film auf den literarischen Schreibprozess. Über Jahrzehnte hinweg findet bei Delibes eine intensive Beschäftigung mit dem Medium Film statt. Die regelmäßigen Querbezüge allein dieses Autors lassen vermuten, wie Albersmeier formuliert, „was der moderne spanische Roman nach dem II. Weltkrieg dem Film an formalen wie inhaltlichen Anregungen verdankt.“¹¹⁶ Besonders evident ist der Einfluss des Films auf die Romane *La sombra del ciprés es alargada* (1947), *El camino* (1956) oder *El disputado voto del señor Cayo* (1978). Am Beispiel von *La sombra del ciprés es alargada* identifiziert Albersmeier im Text verwendete filmische Mittel und Erzähltechniken, die Mitteln der Filmsprache entsprechen. Delibes stimmt dieser Aussage zu. „La segunda parte del libro (sc. *La sombra del ciprés es alargada*) es un pastiche cinematográfico; es decir, es de pura inspiración cinematográfica americana, de las películas románticas del tiempo.“¹¹⁷ Nach Albersmeiers Ansicht verweist bereits der Titel auf die Filmsprache des *film noir*.¹¹⁸

¹¹⁴ „Das auf Schnelligkeit und Dynamik des kinematographischen Apparates beruhende Bild vermittelt dem metropolitan-kosmopolitisch-avantgardistisch ambitionierten spanischen Romancier gegen Ende der zwanziger, Anfang der dreißiger Jahre ein neues Raum-Zeit-Gefühl. Die Protagonisten der Romane und Novellen von Francisco Ayala, Rosa Chacel, Antonio Espina, José Díaz Fernández oder Benjamín Jarnés frequentierten Kinos, reagieren psychologisch-emotional auf bestimmte Filme, indem sie ihr Verhalten an dem ihrer angebotenen Filmstars ausrichten, oder verwenden „Film“ und „Kino“ als modische Metaphern.“ Albersmeier, S. 211 f.

¹¹⁵ „*Cinematógrafo* präsentiert sich in seiner formalen Struktur als ein Text auf drei Ebenen: die 4 Teile zu je 6/4/6/6 Kapiteln sind noch einmal in eine variable Anzahl an Unterkapiteln unterteilt (höchstens 10, wenigstens 3; im Durchschnitt etwa 5). Carranque de Ríos nennt die makrostrukturellen Teile „escenas“ - ein Begriff, der zunächst zwischen Theater und Film amphibienhaft hin und her laviert. In filmische Terminologie umformuliert könnte man angesichts der formalen Struktur von *Cinematógrafo* von 4 großen Sequenzen mit (von einer Ausnahme abgesehen) immer gleich langen Subsequenzen und variabel umfangreichen „Szenen“ sprechen.... *Cinematógrafo* ist das Werk einer Endzeit: ein bissig-pessimistischer Kommentar zu vierzig Jahren spanischer Filmgeschichte aus der Feder eines Literaten, für den Film und Literatur sozialen Verpflichtungen unterliegende Medien sind.“ Albersmeier, S. 227 f.

¹¹⁶ Albersmeier, S. 248.

¹¹⁷ Zitat aus einem Interview mit dem spanischen Fernsehen, zitiert in: Ramón García Domínguez, Miguel Delibes. *La imagen escrita*, S. 219, hier nach Albersmeier, S. 242.

¹¹⁸ „Nicht zuletzt scheint im Schlüsselwort des Romantitels („sombra“/Schatten) das für den

Als Fazit zu Delibes bemerkt Albersmeier: „Die Konvergenzen in thematischer wie formaler Hinsicht sind freilich so erdrückend, dass man berechtigterweise von einem sogar beträchtlichen „Einfluss“ des italienischen Neorealismo auf Delibes sprechen kann.“¹¹⁹ Delibes scheint der Blick seiner Romane für eine mögliche Filmadaption bewusst. „Immer wieder finden sich in seinen Romanen verblüffende Querbezüge zu einem Medium, von dem der Filmkritiker Delibes nicht loskommt.“¹²⁰

Trotz einer Vielzahl von Beispielen hält sich Albersmeier in der Analyse der Befunde zurück. So auch mit Blick auf den letzten Roman der dort betrachteten Texte von Delibes.¹²¹

Mit dem letzten Satz wird deutlich, dass Albersmeier das Hauptargument seiner Studie auf den formalen Einfluss zu Kino und Film auf den modernen spanischen Roman legt, weniger auf die Wirkung, die durch die Verwendung cineastischer Bezüge hervorgerufen würde, sei es beim Leser oder bei den Protagonisten. Ohne Zweifel hatte das Medium Film den größten Einfluss auf den Prozess der Intermedialität. „Entscheidenden Anteil an jenem gegen Ende des 19. Jahrhunderts einsetzenden Prozess der Verwischung der Grenzen zwischen traditionellen Künsten und industriell produzierten Medien hat zweifellos das Pioniermedium Film.“¹²² Neue Erzähltechniken im Roman verweisen ebenfalls auf die Zunahme der Intermedialität. Der Film unterwandert das traditionelle Gattungssystem. „Filmromane... lassen die Differenz, die ehemals zwischen literarischer Prosa und Drehbuch klaffte, zunehmend verschwinden. Formal ablesbar wird eine schnelle Entwicklung an der Auflösung der kontinuierlichen Prosa in immer kürzer „geschnittene“ Texteinheiten.“¹²³

amerikanischen Film der vierziger Jahre (zumal den „film noir“) so typische Spiel von Licht/Schatten, Hell/Dunkel auf: eine literarische Hommage an die kontrastreiche Schwarz/Weiß-Technik dieses Filmgenres. Nicht durch Erzählkommentare, sondern via visuelle und akustische Beschreibungen entrollt Delibes Pedros „inneren Film“ als „photogenetisches“ Spektakel. Und wiederholt wird an filmische Techniken appelliert.“ Albersmeier, S. 242.

¹¹⁹ Albersmeier, S. 245.

¹²⁰ Albersmeier, S. 248.

¹²¹ „Wenn in der Rahmenhandlung von *Cinco horas con Mario* (1966) die fünfstündige Totenwache der Witwe Doña María del Carmen Sotillo am Leichnam ihres mit 49 Jahren allzu früh verstorbenen Gatten Mario Díez Collado in Form von „flash backs“ und Kurzinformationen aus der Perspektive Carmens – einer „spanischen Emma Bovary“, deren Klischeevorstellungen „von der novela rosa und vom Hollywood-Kino“ geformt erscheinen – erzählt wird; wenn Carmen Peña-Ardid den Anfang von *Parábola de un naufrago* (1969) im Sinne des klassischen Hollywood-Kinos (*Citizen Kane*; *Psycho*) als ein Stück literarisches Erzählkino interpretiert; wenn schließlich Delibes in seinem zwölften Roman *Las guerras de nuestros antepasados* (1975) einmal mehr den prägenden Einfluß des italienischen Neorealismo auf sein Romanschaffen nicht verleugnen kann – dann bekommen wir eine auf Vertiefung drängende Ahnung davon, was der moderne spanische Roman nach dem Zweiten Weltkrieg dem Film an formalen wie inhaltlichen Anregungen verdankt.“ Albersmeier, S. 248.

¹²² Albersmeier, S. 270.

¹²³ Albersmeier, S. 271.

Immer häufiger bildet Film den kulturellen Hintergrund für Figuren- und Plot-Konstellationen in Romanen des 20. Jahrhunderts. Der Film diente häufig als Ressource für die literarisch-fiktionale Generierung von universell abrufbaren Bildern und typisierten Rollenausformungen.¹²⁴

Albersmeier hat sich in erster Linie um Darstellung und Form filmischer intertextueller Präsenz bemüht. Deutlich wird dies, wenn wir Albersmeiers Analysen zu Autoren betrachten, deren Werke diese Arbeit ins Zentrum der Untersuchung rückt. Es handelt sich hierbei um Antonio Muñoz Molina, Juan Marsé und Javier Tomeo. Im Zusammenhang mit diesen und anderen Autoren der Gegenwart, formulierte Albersmeier die Frage, was der spanische Roman der *transición*, der Zeit nach Francos Tod 1975 bis zum Wahlsieg von Felipe Gonzales 1982, mit dem Medium Film zu tun habe. Er beantwortet diese Frage jedoch nicht inhaltlich mit Blick auf unterschiedliche Typen intermedialer Referenzen, sondern mit Blick auf die Funktion der Autoren und deren Verhältnis zum Prozess des Filmschaffens etwa als Drehbuchautor, Regisseur oder Filmkritiker. Ein Grund, weshalb Film für die Autoren jener Epoche bedeutsam war, liegt auch darin, dass das Fernsehen an Bedeutung gewonnen und somit bislang ungeahnte Betätigungsfelder für Autoren Spaniens eröffnet hatte. Albersmeier hält die Dominanz US-amerikanischer Filme fest, die auch bei anderen Autoren erkennbar ist, wie die Arbeit zeigen wird. „Der Mythos „Hollywood“ bleibt freilich als motivgeschichtliches und erzähltechnisches Paradigma unangefochten.“¹²⁵ Für Muñoz Molina identifiziert er in *El invierno en Lisboa* „filmreife Gangster“. Mit Blick auf *Ultimas tardes con Teresa* spricht er vom unübersehbaren Einfluss von Hollywoods-Erzählkino bei Juan Marsé. Im Weiteren hält er fest, welche filmischen Verfahren im modernen spanischen Roman ihren Niederschlag gefunden haben. Allerdings untersucht er nicht, weshalb diese filmischen Verfahren eingesetzt werden. „Es bliebe freilich zu untersuchen, in welchen Fällen ein nachweisbarer Bezug zur Technik des spezifisch filmischen Rückblende vorliegt.“¹²⁶ Genau auf diese Frage, weshalb bestimmte filmische Verfahren und intermediale Motive verwendet werden, will die vorliegende Arbeit antworten.

An nur wenigen Stellen gibt Albersmeier mögliche Gründe für die in den Texten eingewobenen intermedialen Bezüge. So etwa, wenn er über Muñoz Molinas filmische Form des Kriminalromans spricht und erläutert, welche Wirkung sich in dessen Roman

¹²⁴ Albersmeier, S. 272.

¹²⁵ Albersmeier, S. 251.

¹²⁶ Albersmeier, S. 252.

Beltenebros einstellt. Muñoz Molina parodiert oder spiegelt dieses filmische Krimigenre „um Spuren einer den Figuren [und den Lesern] unbewussten, verdrängten Vergangenheit spanischer Geschichte des 20. Jahrhunderts zu sichern. Diesmal verfolgt er damit das Ziel der Demontage heroisch überdehnter Vorstellungen vom klandestinen Widerstand gegen das Franco-Regime“.¹²⁷ Außerdem fühlt man sich in *Beltenebros* auf Schritt und Tritt „an herausragende Exemplare der film noir-Produktion erinnert.“¹²⁸

Albersmeier bemerkt auch Marsés Nähe zum Film, sieht dessen literarische Techniken in der Nähe entsprechender Filmtechniken. „Neben den Rückblenden wären die Gliederung des narrativen Diskurses in „Bilder“ (statt Kapitel), der Wechsel der Erzählperspektive („Kamera“) von panoramaischer Distanz zu zoomartiger Nähe sowie direkte und indirekte „Filmzitate“ zu nennen.“¹²⁹ Eine Analyse in Richtung der cineastisch gearteten Bezüge und Techniken folgt jedoch nicht. Er schließt den Blick auf Juan Marsé mit dem Vermerk: „Nicht zuletzt aufgrund der zitierten Erfahrungen als Filmsynchronisateur und Drehbuchautor sollte eine eingehende Analyse der filmischen Ein-schreib-ungen (sic!) im Romanschaffen unseres Autors eigentlich ein lohnendes Unterfangen sein.“¹³⁰

Mit Blick auf Javier Marías Roman *Corazón tan blanco* nimmt Albersmeier mit am deutlichsten Stellung, was die Funktion filmischer Elemente im Roman betrifft, wenngleich er hier, von einigen Filmzitaten abgesehen, äußerst sparsam mit konkreten Beispielen aufwartet. Dennoch wird hier die Möglichkeit medialer Referenzen deutlich, die zum Spiel zwischen Fiktion und Wirklichkeit einladen.

Sie [die Zitate] stehen für ein Erzählen, das gegen die Flüchtigkeit der Dinge, gegen eine Welt aus Täuschung und Betrug ankämpft. Narrative Redundanz, Präfigurationen und leitmotivisch wiederkehrende Zitate, Exkurse und Abschweifungen heißen die erzählerischen Mittel, derer sich Marías bedient, um der Fiktion als Ineinander von Gedachtem, Erfundenem und Memoriertem gerecht zu werden.¹³¹

Schließlich widmet sich Albersmeier mit Blick auf den zeitgenössischen Roman noch zwei Werken, die in meiner Betrachtung ebenfalls untersucht werden. Die Rede ist von Julio Llamazares Roman *Escenas de cine mudo* sowie Javier Tomeos' *El crimen del cine Oriente*. Beschränkt sich Albersmeier hierbei neben der Erwähnung des Plots mit

¹²⁷ Albersmeier, S. 259.

¹²⁸ ebd.

¹²⁹ Albersmeier, S. 263.

¹³⁰ Albersmeier, S. 263.

¹³¹ Albersmeier, S. 266.

Blick auf Llamazares auf zwei, drei verallgemeinernde Beobachtungen zur Wirkung des Films und anderer Medien, so benennt er bei Tomeo jedoch die zentrale Wirkung, die in diesem Kammer-Psychothriller aus dem ständigen Wechselspiel aus filmischer Fiktion und gelebter Wirklichkeit entsteht. Nichts, so zitiert er eine Buchbesprechung der Frankfurter Allgemeinen Zeitung, sei wirklicher als das Unwirkliche, nichts stiftet mehr Realität als das Imaginäre.¹³² Diesem Aspekt des Wechselspiels zwischen Fiktion und Wirklichkeit wird die nachfolgende detaillierte Analyse besonderes Augenmerk schenken, ihn immer wieder ins Zentrum der Betrachtungen rücken.

¹³² Albersmeier, S. 269.

3.2. Allgemeine Wirkung und Grundformen von Intertextualität und Intermedialität

Diese Arbeit konzentriert sich auf Darstellung und Analyse intermedialer Bezüge von Prosatexten zu Kino und Film. Zur umfassenden Beschäftigung mit Theorien und Formen von Intertextualität insgesamt ist deshalb auf die Werke hierzu in der Bibliographie verwiesen, besonders auf den Sammelband von Mathias Mertens.¹³³ Zur Problematik bei der Frage nach Fixierung und Differenzierung des Terminus *Intertextualität* ist auch der Blick auf Julia Kristeva zu richten, die jeden Text als Mosaik mit Bausteinen aus anderen Texten versteht. So verwendet sie den Begriff der Intertextualität, den Genette in seinen *Palimpsestes* als Transtextualität bestimmt. Von einer ähnlichen Theorie wie Kristeva geht auch Roland Barthes aus.¹³⁴ Ist bei dem Begriff der Intertextualität, wie ihn vor allem die Forschung zur Literatur der Postmoderne verwendet noch relative Trennschärfe gegeben, so werden die Grenzen bereits unklarer, wenn man den Terminus der "Intermedialität" verwendet. Zunächst kann unter Intermedialität schlicht das Aufeinandertreffen zwischen verschiedenen Medien verstanden werden, wobei sich hieraus eine Transformation ergeben sollte.¹³⁵ Zum näheren Verständnis sollen der Analyse hier zunächst lediglich einige grundlegende Überlegungen vorausgeschickt werden, die sich im Kern an den Ergebnissen von Rajewsky orientieren.¹³⁶

Das Phänomen der Intermedialität manifestiert sich allerorten wie die Vielzahl aktueller Literatur zu diesem Thema belegt. Joachim Paech verweist auf die Popularität der Intermedialität.¹³⁷ Doch ist Intermedialität „in“, so scheint die Abschottung der einzelnen Medien gegenüber anderen, der Vergangenheit anzugehören.¹³⁸ Marta B.

¹³³ Mertens, Mathias: *Forschungsüberblick „Intermedialität“*, revonnah, Hannover, 2000.

¹³⁴ „Der Text ist ein Gewebe von Zitaten aus unterschiedlichen Stätten der Kultur. Ein Text ist aus vielfältigen Schriften zusammengesetzt, die verschiedenen Kulturen entstammen und miteinander in Dialog treten, sich parodieren, einander in Frage stellen.“, Barthes Roland: *Der Tod des Autors*, in: *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Fotis Jannidis u.a.(Hrsg.), Stuttgart 2000, S. 190 f.

¹³⁵ „Intermedialität in erster Linie einen medialen Transformationsprozess versteht, bei dem Elemente, Strukturen und spezifische Kontexte eines Mediums auf ein anderes übertragen werden.“ Mecke, in: *Im Zeichen der Literatur*, S. 97.

¹³⁶ Rajewsky, Irina O.: *Intermedialität*, Tübingen, 2002.

¹³⁷ „Intermedialität ist ‚in‘ ... Bild und Schrift sind dabei, die engen Grenzen ihrer kunst- und literaturwissenschaftlichen Disziplinen zu verlassen. ... In den intertextuellen Dialog der Schriftmedien haben sich die Bilder ‚eingeschaltet‘, deren Interaktion nicht mehr nur textuell, sondern darüber hinaus medial verstanden werden will.“ Paech Joachim, *Intermedialität - Mediales Differenzial und transformative Figurationen*, in: Helbig Jörg (Hg.), *Intermedialität*, Turnshare, London, 2009.

¹³⁸ „Eine solche Abschottung scheint in Anbetracht einer multimedialen Prägung der Realitätserfahrung und eines zunehmend intermedial operierenden künstlerischen Schaffens obsolet zu werden.“

Ferrari stellt klar, dass jeder Text und jeder Film intertextuell geprägt ist, da sie stets ein Produkt der Geschichte der jeweiligen Textform sind. Es gibt weder eine absolute Sprache noch einen ahistorischen Text.¹³⁹

Problem dieser multimedialen Prägung ist jedoch, so führt Rajewsky weiter aus, dass die Intermedialitätsforschung sich noch immer theoretischen und methodologischen Problemen gegenüber sehe, was sich in einer Vielzahl von Konzepten, Ansätzen und Auffassungen aus unterschiedlichsten Disziplinen zeige.¹⁴⁰ Zu wenig sei Intermedialität zur Intertextualität abgegrenzt. Poppe sieht im Dilemma der fehlenden einheitlichen Definition die Gefahr, dass hierdurch deren Bedeutung verloren gehen könnte.¹⁴¹ Heinrich Plett stellt hierzu fest, dass der Begriff der Intertextualität zwar en vogue ist, allerdings beklagt auch er die mangelnde einheitliche Definition.¹⁴² Ähnlich äußert sich Müller, der in seinem Aufsatz zur Medienhistoriographie deshalb von einer provisorischen Bilanz spricht.¹⁴³ Im allgemeinsten Sinn, so stellt Lawrence mit Blick auf Foucault fest, begründe sich Intertextualität auf der Tatsache, dass jeder Text in ein Referenzsystem eingebunden ist, das auf andere Bücher verweist.¹⁴⁴ Obgleich sich keine einheitliche Definition zur Intertextualität ausmachen lässt, betont Linda Hutcheon mit Recht, dass der Ort der textlichen Zuordnung der Leser und nicht der Autor ist, da Intertextualität eine Funktion des Lesens sei. Damit verbunden geht die Notwendigkeit einher, dass der Leser den Intertext auch wahrnimmt.¹⁴⁵

In der hier vorgelegten Untersuchung soll gezeigt werden, wie sich Formen der Intermedialität auswirken, sowohl auf den Leser wie den Protagonisten. Deshalb wurde der Arbeit jene Definition zur Intermedialität zugrunde gelegt, die auf Referenzen mit dem Medium Film, gleich welcher Form der Bezugnahme, beruhen.

Rajewsky, S. 1.

¹³⁹ „Todo texto (narrativo o filmico) remite a otros textos desbaratando el mito del lenguaje absoluto o ahistorico, como lo demuestra la intertextualidad también en el cine, es decir, la alusión a otras películas a través de imágenes sueltas, escenas eterna, band musical o fragmentos de diálogos.“ Ferrari, *de la letra a la imagen*, S. 17.

¹⁴⁰ Rajewsky, S. 2 f.

¹⁴¹ „Diese Mehrdeutigkeit hat zwar den Vorteil, möglichst viele mediale Erscheinungsformen zu umfassen, gleichzeitig aber den Nachteil, durch diese Offenheit an konkreter Bedeutung zu verlieren.“, Poppe, S. 21.

¹⁴² „Intertextuality is a fashionable term, but almost everybody who uses it understands it somewhat differently“, in: Plett, Heinrich F., *Intertextuality*, New York, 1992, S. 20.

¹⁴³ „Provisorisch allein schon deshalb, weil sich das Konzept „Intermedialität“ noch immer in einem Entwicklungsprozess befindet.“ Müller Jürgen E., *Intermedialität und Medienhistoriographie*, S. 31

¹⁴⁴ „Every text is caught up in a system of references to other books, other texts, other sentences: it is a node within a network“, Foucault, Michel, *The Archaeology of Knowledge and the Discourse on Language*, S. 23, hier nach Lawrence, op. cit., S. 77 f.

¹⁴⁵ „The locus of textual appropriation is the reader, and not the author ... for intertextuality is a function of reading, of decoding. Hutcheon Linda, *Literary borrowing and stealing*, S. 231 ff, hier nach Lawrence, op. cit., S. 79.

Rajewsky fächert die Spannbreite von Intermedialität auf und kommt zu dem Schluss, dass eine Vielzahl heterogener Phänomene unter dem Oberbegriff Intermedialität subsummiert werden. Deshalb erachtet sie es einerseits für besonders wichtig, vorneweg klarzustellen, welche Definition nun der jeweiligen Untersuchung zugrunde liege.¹⁴⁶ Andererseits hält sie es für wünschenswert, hier endlich terminologisch und konzeptionell eine Klärung herbeizuführen. Müller pflichtet ihr hierin bei.¹⁴⁷ Rajewsky selbst definiert Intermedialität als Hyperonym für die Gesamtheit aller Mediengrenzen überschreitenden Phänomene, also all der Phänomene, die dem Präfix >inter< entsprechend in irgendeiner Weise zwischen Medien anzusiedeln sind.¹⁴⁸ Müller sieht in Verwendung des Begriffs der Intermedialität vor allem den Vorteil, die einengende Sichtweise auf das Medium „Literatur“ aufzuheben.¹⁴⁹

Für die folgende Analyse soll, wie bereits dargelegt, der Begriff jedoch eingengt verstanden werden auf jene Bezüge, die ausschließlich dem Medium Film nahe sind. Vielleicht könnte ich also auch von der Analyse von Intertextualität zwischen dem jeweiligen Prosatext und dem Medienfeld Film sprechen, da auch zu diesem Medienfeld zählende Bereiche wie Industrie, Schauspieler, Kinogeschichte, Spielorte, Filmtechnik etc. mit in die Analyse und Darstellung eingeflossen sind. Diese Breite der Betrachtung verdeutlicht den Transformationsprozess, der beim Austausch zwischen Ausgangs- und Zielmedium abläuft. Eine tatsächliche Funktion erhalten intermediale Elemente im Zielmedium erst dann, wenn sie über die bloße Marklierung als solche hinausgehen, wenn sie sich auf Struktur oder Aussage des Textes, die Psychologie der Charaktere oder die Rezeption auswirken. Diese Forderung stellt auch Mecke an Intermedialität.¹⁵⁰ Horst Zander warnt davor, Intertextualität im Sinne von Kristeva und Barthes als universelles Phänomen zu verstehen, da hierunter der praktische Erkenntniswert von Intertextualität leide.¹⁵¹ Vielmehr will er Intertextualität und somit auch Intermedialität einzig als „Rückverweis eines Textes auf einen oder mehrere Prätexte verstehen“.¹⁵²

¹⁴⁶ Rajewsky, S. 6.

¹⁴⁷ „Trotz verschiedener, immer wieder formulierter (Forschungs-) Desiderate und trotz aller Versuche, ein in sich geschlossenes Theoriegebäude zu entwerfen, verfügt die Intermedialitätsforschung momentan noch nicht über ein kohärentes System, welches es ermöglichen würde, alle intermedialen Phänomene zu fassen.“ Müller S. 31.

¹⁴⁸ Rajewsky, S. 12.

¹⁴⁹ „Meines Erachtens beruht das Potenzial des Intermedialitätsbegriffs auf der Tatsache, dass Intermedialität die Beschränkung der Untersuchung auf das Medium „Literatur“ aufhebt; dass er eine differenzierte Analyse der Interaktionen und Interferenzen ZWISCHEN mehreren unterschiedlichen Medien erlaubt und die Forschungsausrichtung um den Aspekt der Materialität und die soziale Funktion dieser Prozesse bereichert.“, Müller S. 38 f.

¹⁵⁰ Mecke, *Im Zeichen der Literatur*, S. 101 f.

¹⁵¹ Zander, Horst: *Intertextualität und Medienwechsel*, S. 179.

¹⁵² Ebd.

Als Gegenstandsbereich intermedialer Forschung benennt Rajewsky die Phänomene Medienkombination, Medienwechsel und intermediale Bezüge. Im Fall intermedialer Bezüge würden nicht, so Rajewsky, „konventionell als distinkt wahrgenommene Medien und deren spezifische Verfahren der Bedeutungskonstitution miteinander kombiniert und folglich zu einem plurimedialen Produkt addiert.“¹⁵³ Statt dessen würden Teile und Strukturen eines anderen Mediums mit den eigenen medienspezifischen Mitteln thematisiert und nachgeahmt, bis hin zur Reproduktion.

Je nach Forschungsgegenstand werden unterschiedliche Detailfragen zu beantworten sein. Im Fall des Phänomenbereichs „intermediale Bezüge“ richte sich „das Erkenntnisinteresse auf die Untersuchung der Bezugnahme einer bestimmten medialen Produkts auf ein anderes mediales System.“¹⁵⁴ In diesem Sinne versteht Rajewsky Intermedialität als kommunikativ-semiotischen Begriff, weshalb Intermedialität hier vor allem Mittel zur Analyse von Texten sein könnte. Rajewskys Definition zur Intermedialität lässt sich auch auf diese Arbeit anwenden, da sie grundsätzlich in ihr ein Phänomen sieht, das die Mediengrenzen überschreitet.¹⁵⁵ Im vorliegenden Fall sind dies die Medien Text und Film. Allerdings, so Rajewsky, wird immer wieder zu fragen sein, wie sich „das Filmische“ definieren lässt, welches uns ermöglicht, von filmischen Bezügen auf ein literarisches Medium zu sprechen. Kann man überhaupt von einem „filmischen“ Text sprechen? Ist es überhaupt möglich, dass ein Medienprodukt ein anderes mediales System zitiert und einbezieht?¹⁵⁶

Vor allem die stetig steigende Aufmerksamkeit des Mediums Film habe Autoren veranlasst, Bezüge zu diesen und anderen audiovisuellen Medien herzustellen. Seit den 80ern und 90ern des 20. Jahrhunderts seien solche Bezüge zu einem selbstverständlichen und allgegenwärtigen literarischen Prozess geworden.¹⁵⁷

Für Müller ist es wichtig, dass es sich jedoch bei Intermedialität nicht um ein bloßes Nebeneinander von zwei oder mehreren Medien handelt, sondern dass hierbei ein neuer

¹⁵³ Rajewsky, S. 17.

¹⁵⁴ Rajewsky, S. 25.

¹⁵⁵ „Mediengrenzen überschreitende Phänomene, die mindestens zwei konventionell als distinktiv wahrgenommene Medien involvieren.“ Rajewsky, S. 18.

¹⁵⁶ Rajewsky, S. 28.

¹⁵⁷ „ergibt sich spätestens seit den 80er Jahren ein neues Verhältnis zwischen Literatur und den technischen Kommunikationsmedien. Im Gegensatz zu Positionen, die während der Kino-Debatte der 10er und 20er Jahre eingenommen wurden, versuchen Autoren gerade der jüngeren Generationen nun nicht mehr, die Literatur als künstlerisches Ausdrucksmittel über eine Abgrenzung oder Abwertung der Bildmedien zu definieren; vielmehr geht es darum, die Existenz von Film und Fernsehen als bewusstseins-, wahrnehmungs- und erfahrungsprägende, in jedem Fall aber selbstverständliche Bestandteile des allgemeinverfügbaren Kulturguts in der Literatur einzubeziehen und nutzbar zu machen.“ Rajewsky, S. 32.

medialer Kontext entstehe.¹⁵⁸ Über mögliche Motive, mit welcher Intention die Autoren derartige Rekurse auf das Medium Film in ihre Texte implementieren, darüber äußert sich Rajewsky hier nicht. Vielmehr konzentriert sie sich auf die Problematik der Historizität sowie der Identifizierbarkeit intermedialer Belege.¹⁵⁹ Auch Plett betont die Problematik der Wahrnehmung eines textuellen Bezugs. Wird dieser nämlich übersehen, dann verliert die Textstelle ihre eigentliche Intention.¹⁶⁰

Allerdings dürfe man hierfür den möglichen historischen Wandel nicht übersehen, weshalb ein intermedialer Beleg auch immer, wie Tschiltschke mit Blick auf den französischen Roman formuliert, „der epochen- und autorenspezifischen Auffassung des Filmischen“ Rechnung trägt.¹⁶¹ Deshalb lasse sich das spezifisch Filmische, auf das sich Textstellen beziehen, stets nur mit Blick auf den Aspekt der Historizität beantworten.¹⁶² Paech wiederum kommt zu dem Schluss, dass Intermedialität sich als ein Prozess in der Geschichte der Künste ereigne, vor allem im Übergang zu den technischen Medien.¹⁶³

Es genügt der Aspekt der Historizität jedoch nicht, will man intermediale Bezüge zwischen Film und Text nachweisen. Denn nicht jede äußere Erscheinungsform, die jener des Films gleiche, ahme auch den Film nach, wie Eidsvick bereits 1973 erläutert hatte. „The media-awareness of modernist literature makes any claim about the cinematic quality of literature a tricky endeavor. A passage can look cinematic without being demonstrably cinematic, let alone unquestionably cinematic.“¹⁶⁴ Analogien zu Filmtechniken müssten sich nicht notwendigerweise auch auf filmische Techniken beziehen, sondern könnten eben lediglich Analogien hierzu darstellen.

¹⁵⁸ „Intermedialität bedeutet weder eine Addition verschiedener Konzepte noch ein Zwischen-die-Medien-Plazieren einzelner Werke, sondern eine Integration von ästhetischen Konzepten einzelner Medien in einen neuen medialen Kontext.“ Müller, *Intermedialität*, S. 89.

¹⁵⁹ „Für das Phänomen intermedialer Bezüge ist somit immer die wahrgenommene Differenz zwischen medialen Ausdrucksformen das entscheidende Moment; das jeweilige Referenzmedium muss im kontaktnehmenden Produkt in seiner Spezifität zu erkennen sein, die es von anderen medialen Ausdrucksformen unterscheidbar macht.“ Rajewsky, S. 36.

¹⁶⁰ „If he [the reader] overlooks them, the text misses its purpose which consists in opening up dialogues between pre-texts and quotation texts.“, Plett, op. cit., S. 15.

¹⁶¹ Tschiltschke, Christian: *Roman und Film, Filmisches Schreiben im französischen Roman der Postavantgarde*, S. 106 f.

¹⁶² Rajewsky, S. 37.

¹⁶³ „Intermedialität als „formaler Prozess“ ereignet sich in der Geschichte der Künste, im Übergang zu den technischen Medien und deren Ausdifferenzierung in analoge und digitale Varianten in Übersetzungen von Formen, die im Prozess der Transformation und in der Schwellenerfahrung in Übergängen auf ihre andere Medien-Seite verweisen. Formen von Intermedialität sind Brüche, Lücken, Intervalle oder Zwischenräume, ebenso wie Grenzen und Schwellen, in denen ihr mediales Differenzial figuriert.“, Paech, *Intermedialität*, S. 25.

¹⁶⁴ Eidsvick, Charles: *Cineliteracy*, S.120; hier nach Rajewsky S. 37.

Wichtig mit Blick auf die Intermedialität, wie auch Intertextualität allgemein, sei die Tatsache, dass sie mehr sei, als lediglich ein anderes Wort für Quellennachweis. Aber genau dies geschehe häufig, dass intermediale Bezüge hauptsächlich mit Blick auf deren Quellen betrachtet würden und das entspräche nicht einer Intertextualitätsforschung.¹⁶⁵ Diese Kritik darf zu Teilen auch mit Blick auf Albersmeier formuliert werden, ohne damit seine Verdienste um das Verhältnis von Film und Roman in Spanien schmälern zu wollen. Grundsätzlich könne mit dem Mittel der Intermedialität Bezug genommen werden auf ein komplettes fremdmediales System oder auf eines oder auch mehrere Untersysteme jenes Systems. Dies träfe etwa zu auf Bezüge innerhalb eines literarischen Textes, auf einen konkreten Film, ein Filmgenre oder auf Film als Gesamtsystem. Somit ergäbe sich der Unterschied einer Einzelreferenz und einer Systemreferenz.¹⁶⁶ Roloff sieht den Nutzen der Intermedialität ebenfalls darin, Wechselwirkungen verschiedener Medien zu erhellen.¹⁶⁷

Für die hier vorliegende Analyse können jene Referenzen, die unter der Kategorie der diegetischen Präsenzen subsummiert werden, als Systemreferenz verstanden werden. In der Umkehrung schließen jedoch stoffliche oder thematische Präsenzen eine Systemreferenz nicht aus, könnten diese Einzelreferenzen auch als *pars pro toto* gelesen werden. So stellt auch Rajewsky klar: „Die Relevanz der mit dem einzelreferentiellen Bezug einhergehenden Systemreferenz für die Bedeutungskonstitution des Textes ist daher jeweils am konkreten Textbeispiel zu überprüfen.“¹⁶⁸

Ein weiterer und in erster Linie relevanter Aspekt für die Untersuchung über Narrativik ist die Frage nach dem „discours“, wie er seit Genette etabliert ist. Hierin von Bedeutung für diese Arbeit erlangt die Kategorie des „modus“, da der Modus nach Genette den Grad der Un- oder auch Mittelbarkeit in Relation zur *histoire* bewirkt. Und dieser Modus, so scheint es, kommt im Fall intensiver Intermedialität in der Narrativik eines Textes in besonderem Maße zum Tragen. Ebenso beeinflusst wird unter Einbeziehung intermedialer Präsenzen in einen Text dessen Fokus beziehungsweise dessen Fokalisierung. So bewirkt das Zitat einer Filmsequenz etwa den Wechsel zu einer Nullfokalisierung, sofern zuvor aus personaler Sicht erzählt wurde. Es ist jedoch auch möglich, dass dieses Zitat eine „externe Fokalisierung“ hinzufügt, sodass der

¹⁶⁵ Rajewsky, S. 62 f.

¹⁶⁶ Rajewsky, S. 75 f.

¹⁶⁷ „Begriff der Intermedialität in besonderem Maße geeignet, den thematischen und methodischen Zusammenhang, die Wechselwirkungen und Interferenzen sowie die Konvergenz und Komplementarität der verschiedenen Medien zu verdeutlichen.“ Roloff S. 271.

¹⁶⁸ ebd.

Rezipient eine Erweiterung der bislang verwendeten Perspektive erfährt.¹⁶⁹ Verknüpfendes Element stellt hier jeweils „die Stimme“ dar in der Kategorie des Erzählers (Diegese). Wie oben erwähnt, bewirkt die Verwendung und Häufung intermedialer Bezüge eine Verschiebung in der Fokalisierung, weshalb in diesen Texten meist ein Wechsel zwischen einer homodiegetischen und einer heterodiegetischen Relation von Erzähler zur Diegese entsteht. Besonders deutlich wird dies etwa im Fall von Marsés *Embrujo de Shanghai*.

Da die narratologischen Ordnungen und Strukturen für Literatur und Film sehr ähnlich, in vielen Bereichen deckungsgleich, sind, lassen sich diese beiden Medien höchst fruchtbar, das heißt, textintensivierend im Medium Text miteinander vereinen. Darf man in einem erweiterten Sinn den semiotischen Textbegriff auch auf nicht rein sprachliche Mittel der Kommunikation anwenden, so wird klar, dass intermediale Belege innerhalb eines Textes dessen Kommunikationsstruktur erweitern. Diese Struktur wirkt sich, medienunabhängig, auf die „histoire“ des Textes aus.¹⁷⁰

Intertextualität und Intermedialität erzeugen im Text somit eine narrative Tiefenstruktur. Diese kann jedoch nur entstehen, wenn der Autor mit Sachkenntnis derartige intermediale Bezüge in seine Texte einbaut. Ist der jeweilige notwendige Umgang mit dem Medium Film und Kino auf Produktionsseite noch als wahrscheinlich voraussetzbar, da nur mit Kenntnis derselben intermediale Bezüge erstellt werden können, so ist deren Rezeption stets mit einem Fragezeichen zu versehen, hängen Frequenz und Qualität der erfahrenen Intermedialität und der damit verbundenen Dechiffrierung jener narrativen Tiefenstruktur vom Kenntnisstand des Lesers ab.

¹⁶⁹ Siehe hierzu: Genette, Gerard: *Die Erzählung*, München 1994.

¹⁷⁰ Lotman, Jurij: *Die Struktur des künstlerischen Textes*, Frankfurt a. Main 1973.

4. Hauptteil

Einzelanalysen filmischer Elemente und Bezüge - Romane

Da verschiedene thematische wie technische Aspekte zu Kino und Film in jedem der untersuchten Texte auftauchen, gilt diesen mit ihren Wirkungen auf Protagonisten und/oder Leser ein besonderes Augenmerk.

Zu den wiederkehrenden Referenzebenen gehört vordergründig zunächst stets die räumliche Verortung der Handlung, die sich Kino als Schauplatz wählt. Allerdings werden die einzelnen Texte belegen, dass bereits die Wahl des Ortes keiner Beliebigkeit folgt, die stattdessen etwa auch Kirche, Fabrik oder Bar hätte sein können. Immer wieder wird dieser Ort mit einer klaren Funktion gefüllt.

Auf einer zweiten Ebene zitieren eine Vielzahl von Texten Filme und Schauspieler direkt oder indirekt. Dadurch entsteht ein jeweils unterschiedlich gestaltetes Kultur- und Zeitdokument zunächst für den Protagonisten und schließlich für den Leser. Häufig geht damit auch eine Charakterisierung oder zumindest eine Erweiterung des Charakters des Protagonisten einher.

Auf der nächst tieferen Schicht des Bezuges von Film und Handlung entsteht aus diesem Zitat zur tatsächlichen Filmwelt für den Protagonisten die häufig interessante, weil Fragen aufwerfende Spannung, zwischen Realität und Fiktion. Aus der Bewertung dieser Spannung gestaltet sich die Qualität der Erkenntnismöglichkeit von Film für die Realität des Protagonisten und/oder Lesers. Eine mögliche Frage wird also sein, weshalb wird ausgerechnet Kino als Referenzgröße zur Bemessung von Realität herangezogen? Weshalb sollte filmische Fiktion, die stets mit einer glamourösen Illusion verknüpft ist, im Besonderen Gradmesser für Wirklichkeit und Wahrheit sein? Beziehen sich die oben erwähnten Referenzen in erster Linie auf die Gestaltung von Raum und Zeit der Handlung, so bieten jedoch die gewählten narrativen Techniken ebenfalls Referenzebenen zu Film und Kino. Die Autoren verwenden etwa Techniken filmischer Überblendung oder Dehnung, entscheiden sich für rasche Ortswechsel, wie sie die Schnitttechnik des Films vorexerziert hat oder kommentieren das Geschehen im Duktus, der eher einer Regieanweisung gleicht, denn dem literarischen Kommentar eines allwissenden Erzählers.

Nicht selten ähnelt der gesamte Schauplatz jenem einer Filmszene. Der Einsatz derartiger narrativer Techniken entspringt der hohen Affinität der Autoren zu Kino. Diese Nähe zu Film ist jedoch in keiner Weise ein modernes Phänomen, sondern

besteht seit Anbeginn des Kinos. Jesús Fernández Vallejo bestätigt diese Vermutung in seiner Anthologie mit Geschichten über das Kino, wenn er schreibt: „Estos cuentos pueden leerse como homenajes de nuestra literatura hacia el cine por su enorme capacidad de seducción“¹⁷¹. Allerdings ist es nicht nur die Verbeugung vor dem Kino und dessen magischer Kraft der Verführung, gleichzeitig verwerten diese Autoren höchst geschickt und bewusst somit das Medium Film für ihr Medium Buch, nehmen das Medium Film in Dienst ihrer Erzählkunst. Es wird sich rasch erweisen, dass Kino in seinem intertextuellen Bezug immer weit über das bloße Zitat hinausgeht egal, ob als lokaler oder filmhistorischer Verweis. In dem Spannungsfeld von Film und narrativer Handlung, so scheint es, lassen sich psychologische Veränderungen wie auch Initiationen der Protagonisten besonders intensiv wie glaubwürdig exemplifizieren. Dies vielleicht deshalb, da wir alle, der literarische Leser eingeschlossen, immer mehr von der Bildebene geprägt werden. Wie für den Protagonisten in Llamazares *Escenas de cine mudo* so erscheint auch uns häufig die reale Welt künstlich wie Kino.

¹⁷¹ Jesús Fernández Vallejo (Hrsg): *Cuentos de Cine*, Editorial Castalia, Madrid 2002, S. 9.

4.1. Zwischen Erinnerung und Fantasie

Julio -Llamazares - *Escenas de cine mudo*¹⁷²

Llamazares entwickelt intermediale Bezüge unterschiedlicher Art und Funktion. Das Kino als geographischer Ort kommt ebenso vor wie das Kino als Ort des Wunderbaren, der eine Welt voller Verheißungen gestaltet. Im Kino werden Zeitreisen möglich, die als Katalysator von Erinnerungen fungieren und die dabei das chronologische Erzählen durch szenisch-assoziatives ablösen. Vor allem das Verhältnis von Realität und Fiktion wird intensiv beleuchtet und immer wieder ins Zentrum der Betrachtungen gerückt. Horst Rien sieht in dieser Betonung der Historiografie der Bilder Llamazares Aufforderung an den Leser, dessen Darstellung mit der offiziellen Geschichtsschreibung und dem Selbstbild der Franco-Diktatur zu vergleichen.¹⁷³ Ähnlich argumentiert Harald Weinrich, der klarstellt, dass es keine Erinnerung ohne Vergessen geben kann.¹⁷⁴ Diese Positionen betonen, dass die Erinnerung stets auf ihren Wahrheitsgehalt, ihre Vollständigkeit hin zu überprüfen ist.

Die bereits im Titel hergestellte Referenz zur Gattung Film wird in Kapitelüberschriften bestätigt und vertieft. Einige dieser Überschriften sind unmittelbar als Filmtitel erkennbar oder sind im typischen Filmtitelstil formuliert: *Horizontes lejanos*¹⁷⁵ (Ferne Horizonte), *La Colina del Diablo* (Die Teufelsberge), *La máquina del tiempo* (Die Zeitmaschine), *Viaje a la luna* (Reise zum Mond).¹⁷⁶ Andere erweisen sich, wie gezeigt werden wird, bei genauerer Prüfung ebenfalls als Zitate von Filmtiteln. Darauf soll am Ende der Analyse nochmals gesondert das Augenmerk gerichtet werden. Hier, wie bei allen anderen untersuchten Texten, werden die Befunde nach ihren Präsenzen geordnet, auch wenn sich bei Llamazares diese Ordnung als zweitrangig herausstellen wird.

Mit der Einleitung nimmt Llamazares den Leser hinein in den Kinosaal und nutzt dieses Einleitungskapitel, um eine Totale zu schaffen, von der aus er dann die nachfolgenden 28 Einzelbilder fokussieren kann. Im Zentrum der Ausführungen stehen mehr als einhundert Jahre Entwicklungsgeschichte des Bergdorfes Olleros, in dem der Ich-Erzähler als Sohn des Schullehrers aufgewachsen ist. Der Ich-Erzähler blickt auf

¹⁷² Llamazares Julio: *Escenas de cine mudo* 1994, Verlag Alfaguara, 9. Auflage, Madrid, 2006.

¹⁷³ Rien, Horst: *Reales und Imaginäres*, S.103.

¹⁷⁴ Weinrich, Harald: *Lethe. Kunst in Kritik des Vergessens*, S. 175 ff.

¹⁷⁵ *Ferne Horizonte* (Die deutschen Überschriften sind der in der Edition Suhrkamp unter dem Titel „Stummfilmszenen“ erschienenen Übersetzung des Romans entnommen.), Edition Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1998.

¹⁷⁶ Siehe bilddokumentarischer Anhang Abbildung Nr. 44.

Fotos, und blickt somit auf sich selbst. Diese Fotos lösen detaillierte Erinnerungen aus. Jetzt, nach dem Vorspann, kann der Hauptfilm beginnen. Wir werden sehen, dass Llamazares mehrere Filme beginnen lässt, uns mehrere Filme vorführt. Allerdings fragt der Erzähler sofort, ob man diesen Fotos auch trauen kann. Was ist Realität auf einer Fotografie und welches Maß an Fiktion bewirkt solch eine Fotografie? In einem Gespräch mit Delgado Batista erklärt Llamazares, dass Kino stets als Reflex auf seine jeweilige Zeit reagieren sollte. Doch dies wurde die letzten Jahre vom Kino versäumt, weshalb außerhalb Spaniens viele glaubten, dass Spanien so aussehe, wie es in den Filmen von Almodóvar dargestellt wird.¹⁷⁷

4.1.1. Kurzzinhalt

Der Roman *Stummfilmszenen*, so der Titel der deutschen Ausgabe, ist sehr stark autobiografisch gefärbt, wie Llamazares in einem kurzen Vorwort selbst bestätigt. Seinen Geburtsort Vegamián in Asturien hat er mit dem Ort Olleros ausgetauscht. In diesen kommt er nach dem Tod der Mutter als Erwachsener zurück. Seine Mutter hatte in einer Schachtel 28 Fotografien aufbewahrt. Diese zeigen den Protagonisten als Jungen, eingebunden in Szenen aus dem Bergdorf Olleros, das er längst verlassen hatte. Nun lassen jene Bilder einen Film in seinem Kopf ablaufen. Stummfilmszenen bleiben es strenggenommen nicht, da die zunächst stummen Fotos Dank der Gedanken des Protagonisten sehr wohl mit einer „Tonspur“ angereichert werden. In dem einführenden Kapitel *Mientras pasan los títulos de crédito* werden Konzept und Intention des Romans verdeutlicht. Die Fotografien dienen als Folie für das Erinnern aber auch gleichzeitig für das Erfinden möglicher Erinnerungen.¹⁷⁸ Auf diese Ambiguität des Erinnerns verweisen auch Ines D'Ors¹⁷⁹ und Gerhard Penzkofer¹⁸⁰. Somit ist klar, es geht um die Frage nach Fiktion und Wirklichkeit.

¹⁷⁷ „Que el cine, entre otras cosas, como la literatura...siempre tienen que ser reflejo de su tiempo...Si tú tienes que entender este país a través de las películas que se han hecho en los últimos veinte años sobre todo las películas que más éxito han tenido dentro y fuera España, verás un país que no tiene nada que ver con éste. Es decir, fuera de España el cine que se conoce fundamentalmente es el de Almodóvar. En Canadá o en Polonia deben pensar que España es un país de travestidos.“, Delgado Batista, S. 1, 1999.

¹⁷⁸ *al ver de nuevo estas fotos que el destino me devuelve para hacerme rodar - ¿o inventar? - aquellos años*. Escenas, S.21.

¹⁷⁹ D'Ors Inés, *Escenas de cine mudo: un álbum de fotos sin rostro*, Neuchâtel, 1998.

¹⁸⁰ „Las imágenes del espacio perdido y recuperado son 'escenas de cine mudo', episodios cinematográficos cuyo enmudecimiento da rienda suelta a la imaginación de quien recuerda. Me referiré (a) a la consistencia de los recuerdos y (b) a la ficcionalización del espacio recordado.“, Penzkofer, S.177.

Abgesehen von einem kurzen Rückgriff auf die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert und einem kurzen Ausblick in die Gegenwart des Erzählers der Mitachtziger des 20. Jahrhunderts, erinnert sich der Protagonist an seine Kindheit in den Fünfzigern und Sechzigern bis hin zum Weggang aus Olleros im Jahre 1969.¹⁸¹

Dieses Erinnern, das Herzberger als Vehikel versteht, um spanische Geschichte zu erkunden und aufscheinen zu lassen,¹⁸² vollzieht sich in 28 Schritten und kann als Initiationsgeschichte beschrieben werden. Hierzu ist Rien zu widersprechen, der auf Grund der assoziativen Darstellungsform, nicht die Chance zu einer kontinuierlichen Diegese sieht.¹⁸³ Es geht sehr wohl auch um die Herausbildung einer Identität, um das Erwachsenwerden, also um die Veränderung im Leben. Die Kindheit des namenlosen Ich-Erzählers aus dem asturischen Bergarbeiterdorf Olleros bis hin zur Pubertät wird wiedergegeben. Von Beginn an ist klar, dass Olleros Symbol für die Bedeutungslosigkeit ist. Deshalb stellt der Autor im Vorspann die zunächst paradox klingende Frage, ob es eigentlich ein Leben vor dem Tod gibt.¹⁸⁴ Die Umkehrung könnte lauten, dass ein Leben in Olleros zwangsläufig in der Bedeutungslosigkeit versinken muss. Diese Bedeutungslosigkeit jedoch geht mit dem Tod einher. Das Dorf ist schwarz vom Staub der Kohle aus den Bergwerken, auch die Lungen der Bergarbeiter sind schwarz, weshalb der Tod stets präsent ist in Olleros. Einziger Fluchtpunkt ist die Welt des Kinos. Hier erstrahlt die Welt in glamourösem Glanz, hier wird die Wirklichkeit der spanischen Alltags-Politik um Franco in den Wochenschauen gezeigt. Das Kino ist die Schnittstelle zur Welt. Als Kind steht der Erzähler vor Schaukästen mit den Standfotos, da er noch nicht in das Kino darf, und träumt sich in jene fernen und fiktionalen Welten. Später dient das Dunkel des Kinosaals auch als Schutzraum, um die Liebe zu entdecken. Erst Jahre später wird er feststellen, dass tatsächlich eine Welt außerhalb von Olleros existiert und dass diese Welt tatsächlich farbig ausgestaltet ist. Dieses Fenster nach außen eröffnet dem Erzähler das Kino, wie auch Kenna festhält.¹⁸⁵ Bis dahin hatte er die

¹⁸¹ Inge Beisel, Gerhard Penzkofer und Kenna Caridad verweisen neben andern darauf, dass Llamazares' Werk insgesamt von der Thematik der Erinnerung bestimmt ist. Beisel schreibt: „toda su obra literaria se concentra en la relación alternante entre el recuerdo y el olvido.“ (Beisel, S. 24); Penzkofer nennt Llamazares „un narrador del recordar“ (Penzkofer S. 163).

¹⁸² Herzberger, David: Narrating the Past, 1991.

¹⁸³ „In Escenas de cine mudo geht es nicht um die Darstellung der Entwicklung einer Persönlichkeit oder die Herausbildung einer Identität. Wesentliche Kennzeichen einer Autobiografie: eine Geschichte mit Anfang, Entwicklung und Ziel, also Kontinuität und Finalität der Diegese fehlen dem Text.“ Rien, S. 106.

¹⁸⁴ „que la pregunta no es si hay vida después de la muerte, sino antes.“ Escenas, S.16.

¹⁸⁵ „lo cotidiano pasa a ser materia histórica, la cual se va destilando. Así el narrador nos relata no sólo la historia del pueblo, sus leyendas y mitos, sino también la llegada de la televisión a Olleros, el aterrizaje del hombre en la luna, el despertar de un niño a la realidad de la dictadura de Franco, y el descubrimiento del mundo exterior a través de la ventana abierta del cine.“ Kenna Caridad, Con la

schwarz-weiß Fotografien angemalt, um Farbe in sein Leben zu bringen. Mit einem melancholischen Ausblick endet die Geschichte, die in ihrer Gesamtheit eine überaus dichte Kulturgeschichte der Franco-Ära widerspiegelt, wenn der Vater zu Julio sagt, dass alle gingen, nur die Bienen in seinen Bienenstöcken blieben in Olleros. Llamazares demonstriert mit diesem Roman das kraftvolle und dennoch flüchtige Mittel des Erinnerns.¹⁸⁶ Ravenet betont die Spannung aus dargestellter kollektiver Erinnerung in Opposition zum Geschichtsbild des Franco-Regimes.¹⁸⁷ Im Rückblick erscheint Julio das Dorf selbst wie eine Ansammlung von Bienenstöcken, bewohnt von anonymen Menschen, zu denen er auch seine Eltern zählt. Und so wie der Schnee allmählich wegtaut, so verblassen auch die Erinnerungen an seine Kindheit mehr und mehr.¹⁸⁸

4.1.2. Form

Werden im Folgenden die Bezüge zu Kino und Film aufgezeigt und analysiert, so lohnt darüber hinaus ein kurzer Blick auf die äußere Struktur des Romans, zitiert Llamazares letztlich doch bereits Film, wenn er seinen Text in 28 Kurzkapitel einteilt. Diese könnten wir mit Kameraeinstellungen vergleichen. Nach jedem Kapitel erfolgt ein Schnitt und in neuer Szenerie oder Perspektive wird die Geschichte weitererzählt. Diese Struktur ist typisch für die Filmproduktion. Llamazares verfährt nach genau dieser Technik, gleichen seine Kapitel in ihrer Abgeschlossenheit doch Filmtakes. So lässt er zu Beginn, als die Geschichte noch im Dunkeln liegt, die Credits - *Mientras pasan los títulos* – wie im Dunkeln des Kinosaals laufen, ehe er mit der ersten Kameraeinstellung mit Blick auf den Jungen in der eisigen Winternacht allmählich die Sonne aufgehen lässt, um auf „horizontes lejanos“ zu verweisen. Mit jedem Kapitel wechselt nun die Kameraeinstellung, indem jeweils eine neue Fotografie als Szene in den Fokus rückt, bis wir ganz zum Schluss wieder in der Winterlandschaft im verschneiten Olleros ankommen und wie im Film zieht die Kamera nun so weit auf, dass der Ort immer kleiner wird. Bald ist er nicht mehr als ein winziger dunkler Punkt, ehe er gänzlich verschwunden ist.

cámara en la novela, o el enfoque de Julio Llamazares, revista hispánica moderna, Philadelphia , USA, 1997, S. 193.

¹⁸⁶ „La intención des Llamazares al escribir *Escenas de cine mudo* es constatar la voluptuosidad de la memoria y la fugacidad de los recuerdos, pero no al costo de obliterar su historicidad.“ Kenna, S. 202.

¹⁸⁷ „Llamazares ha querido introducir otra perspectiva de la memoria colectiva, más allá de la oposición a la historia oficial del franquismo.“ Ravenet Caridad, S.394 f.

¹⁸⁸ „Es el último del álbum y el último también que conservo de Olleros: ese montón de colmenas llenas de hombres anónimos, como mis padres, que sigue inmóvil en mi memoria, pero del que yo ya me estaba yendo.“, *Escenas*, S. 200.

Die ungewöhnliche äußere Form mit ihren 28 Kurzkapiteln veranlasste Llamazares im Vorwort ausdrücklich darauf hinzuweisen, dass es sich bei dem vorliegenden Text tatsächlich um einen Roman handle.¹⁸⁹ Angemerkt sei, dass Javier Cercas in seinem Roman *Soldados de Salamina* genau den umgekehrten Weg geht, indem er darauf beharrt, dass sein Roman lediglich das Abbild der Wirklichkeit sei¹⁹⁰. Die bloße äußere Form spricht bei Llamazares in der Tat gegen einen Roman. Also korrespondiert auch die Form mit dem dargestellten Inhalt. Penzkofer erkennt in dieser ungewöhnlichen äußeren Form eine literarische Versuchsanordnung für Texte über das Erinnern.¹⁹¹ Die Frage nach der Wirklichkeit oder umgekehrt nach der Kraft der Fiktion ist als zentral zu erachten.¹⁹² Und in diesem Zusammenhang könnte sich der flüchtige Leser, so wohl Llamazares Vermutung, ebenfalls zu der Annahme verleiten lassen, es handle sich bei dem vorliegenden Text nicht „wirklich“ um einen Roman. Des weiteren spiegelt die äußere Form der Montage von jenen 28 Bildern auch die innere Handlung, montiert doch der Protagonist unentwegt seine eigenen Filme, um somit aus seiner Fantasie heraus seine Realität zusammenfügen zu können. Und die Montage der „fiktiven Realität“ funktioniert, wie ihm eine spätere Reise in die USA beweist, glaubt er doch nun all diese Orte bereits zu kennen. Er hat den Eindruck, er wäre schon mehrmals dort gewesen.

4.1.3. Initiation und Epiphany im Kinosaal

Normalerweise erfahren wir im Vorspann eines Filmes die Namen der Akteure vor und hinter der Kamera. Diese Informationen enden mit der Namensnennung des Regisseurs. Doch wie der Titel des ersten Kapitels mit *Mientras pasan los títulos de crédito*¹⁹³ bereits andeutet, will uns Llamazares hier eher Zeit geben, um uns dem nun folgenden Thema zu widmen, er sagt mientras, "während der Vorspann läuft". Wir achten also weniger auf den Vorspann selbst als auf die Gedanken während dieser kurzen Zeiteinheit, ehe das erste Bild, *horizontes lejanos*, aufscheinen wird. Er erklärt uns sein

¹⁸⁹ „Más de un crítico y lector enseguida la situaron en el campo de los libros de memorias, negándole la posibilidad de ser novela. Y eso que, en la introducción a ella, yo señalaba ya expresamente que se trataba de una ficción por más que se desarrollara en un espacio existente y aparecieran en ella personas, comenzando por mí mismo, que vivieron realmente en ese sitio.“ Escenas, S. 9.

¹⁹⁰ „Yo no escribo novelas -dije-. Además, esto no es una novela, sino una historia real.“, Cercas, S. 35.

¹⁹¹ „las novelas de Llamazares experimentan con modelos poco ortodoxos de la memoria narrativa y de la construcción de espacios del recuerdo.“, Penzkofer, S. 163.

¹⁹² Horts Rien kommt in seinem Aufsatz Reales und Imaginäres ebenfalls zu dem Schluss: „Auffällig scheint mir ein thematische Konstante: Das Zusammenspiel von Realem und Imaginärem bildet so etwas wie einen roten Faden des Textes.“ Rien, S. 101.

¹⁹³ *Während der Vorspann läuft*, Stummfilmszenen, S 11.

Medium, die Fotografien, die im Nachfolgenden den "Film" im wörtlichen wie übertragenen Sinne in Gang setzen und abspielen sollen. Wir erfahren den zeitlichen Rahmen und zu Teilen eben auch wie in einem Vorspann die Namen der Personen, denen wir später begegnen werden. „ahora vuelve a mi memoria al contemplar de nuevo estas fotografías que mi madre guardó hasta su muerte y que resumen en treinta imágenes los primeros doce años de mi vida.“¹⁹⁴

Somit wird mit diesem Kapitel Kino als Ort in das Zentrum gerückt, auch wenn dieser Ort nicht ausdrücklich erwähnt wird. Aber nur im Kino kann der Vorspann zu diesem "Film" laufen.

Nach dem Vorspann sind wir in der Kindheit des Erzählers angelangt, der nun das erste Bild betrachtet. Situativ zeigt uns diese Fotografie einen Jungen, der in einer eisigen Winternacht vor einem eher trostlos wirkenden Kino steht und die Filmfotos in den Schaukästen betrachtet.

„El niño está parado frente al cine, un oscuro edificio de dos planta,s alzado al final del pueblo, entre las escombreras y las tolvas de la mina y los tejados negros del economato.“¹⁹⁵ Der Autor nimmt uns mit in die Welt von Olleros und eröffnet uns, dem Leser, programmgemäß ferne Horizonte - Horizontes lejanos¹⁹⁶. Kaum dort angekommen, zeigt er uns den Jungen vor dem Kino, für den die Welt des Kinos ferne Horizonte eröffnet, da es jene Welt abbildet und gestaltet, von der er träumt. Und diese Traumwelt liegt in der Ferne, im Westen Amerikas, in dem das Recht mit der Waffe durchgesetzt wird. Es läuft der Film *Ferne Horizonte*. Im Interview mit Delgado Batista erklärt Llamazares seine Liebe zum Kino.¹⁹⁷

Aber nicht nur der Erzähler erinnert sich, dass er sich als Junge in diese fernen Horizonte geträumt hatte, mit dem Medium Kino, in das er wegen der Altersbeschränkung noch nicht hinein durfte. Auch seine Eltern hatten sich wohl danach gesehnt; sie waren diesen fernen Horizonten sogar ein Stück nähergekommen, saßen sie doch im Kinosaal und konnten dort auf der Leinwand erleben, wie James Stewart mit seiner Winchester für Recht sorgte und deshalb auch noch die Liebe von Julia Adams, einer Schönheit mit langem blondem Haar gewinnen konnte. Auch die anderen Fotos in den

¹⁹⁴ Escenas, S. 23.

¹⁹⁵ Escenas, S. 23.

¹⁹⁶ *Ferne Horizonte*, Stummfilmszenen, S. 18.

¹⁹⁷ „A mí el cine me gusta mucho, he visto mucho cine.“, Delgado Batista, S. 5.

Schaukästen verweisen auf diese Sehnsucht nach einer glanzvolleren Welt, nach einer Welt, die im Gegensatz zu den Abraumhalden und Fülltrichtern der Zeche steht. Damit wird Kino als Schnittstelle zur Welt definiert, als Schnittstelle zu nun im übertragenen Sinne fernen Horizonten.

"La segunda está casi tapada por completo por el cartel que anuncia el horario y el programa de la próxima semana, pero, a pesar de ello, el niño alcanza todavía a distinguir el perfil de un rascacielos."¹⁹⁸ Dieser Wolkenkratzer ist das legendäre Hotel Barbizon. Das Backstein-Hotel in New York war nicht nur Filmkulisse zahlreicher Kinofilme (und ist es bis heute), sondern war auch temporärer Wohnort für Schauspielgrößen wie Grace Kelley, Joan Crawford, Shirley MacLaine und andere. Somit verweist die Nennung dieses Hotels wiederum auf zwei Ebenen, auf Kino und Film. Einerseits als Drehort. Realität diente hier also als Kulisse, Sein wurde zum Schein und sollte so dann wieder Sein suggerieren. Andererseits diente es den Schauspielern als realer Wohnort. Fast könnte man dieses Hotel als Metapher begreifen im Spiel zwischen Realität und Fiktion. Wie sehr das Kino neue Welten kreiert, wird wenig später direkt ausgedrückt, wenn der Junge immer noch vor dem Kino frierend steht, in seinen Träumen aber längst anderswo angelangt ist. „Parado enfrente del cine, mientras la noche despuebla el barracón de la mina y las callejas cercanas, el niño apenas siente ya el frío. El niño, ahora, está muy lejos de ese pueblo sobre el que tiemblan la lluvia y las estrellas heladas.“¹⁹⁹

Diese sehr trostlos, kalt und grau gezeichnete Realität hat er eingetauscht gegen die Welt des Wunderbaren, als die Kino hier wieder einmal definiert wird. „vaga ahora por las calles de una ciudad misteriosa en la que, en vez de pabellones, hay hoteles y, en lugar de vagonetas, automóviles que brillan bajo la luna como diamantes.“²⁰⁰ Der Junge versucht sich diese Welt zu bewahren, auch wenn der Film nicht mehr läuft. Denn dann wird er den Kinobetreiber um die Szenenfotos bitten.

Llamazares verdichtet den intertextuellen Bezug zum Kino und Film auch durch Namensgebungen. So heißt das Kino im Dorf "Minero" (dt. Bergmann, Kumpel). Äußerlich könnte das Kino zwar einer Mine ähneln, einem dunklen schwarzen Ort. Sobald jedoch der Projektor läuft, erstrahlt der Raum und wird Vertrauter, "Kumpel", Komplize in der Sehnsucht nach einer anderen Welt, eine Welt, die nicht rußgeschwärzt

¹⁹⁸ Escenas, S. 24.

¹⁹⁹ Escenas, S. 24.

²⁰⁰ Escenas, S. 25.

ist, sondern vom Glanz der Diamanten erstrahlt. Der Betreiber des Kinos hat die Lizenz, zur Erweiterung der Horizonte beizutragen, denn er kennt, wie es scheint, die Welt. Dafür bürgt sein Name. Heißt er doch: Señor Mundo. Ähnlich einem musikalischen Motiv durchzieht das Thema der Sehnsucht nach Ferne dieses kurze Kapitel, ehe es mit einem Paukenschlag direkt benannt und zu Ende gebracht wird. Noch einmal wird uns der Junge vor dem Schaukasten gezeigt, jetzt aber wird in Filmtechnik die Blende aufgezogen und wir blicken sowohl auf den Jungen und mit ihm auf das ausgestellte Filmplakat. Es zeigt James Stewart, wie er Julia Adams vor einer Gefahr beschützt²⁰¹. Darüber ist der Titel des Filmes geschrieben.²⁰²

In der Gegenwart des Erzählers angelangt vermischen sich am Ende des Kapitels Traum und Wirklichkeit, hat er dieser Fotografie doch den Titel des Filmes gegeben. "Ferne Horizonte"²⁰³. Angesichts dieser Erkenntnis kann man fragen, ob Llamazares bei der Beschreibung des Filmplakates²⁰⁴ in der Tat ein Fehler unterlaufen ist, oder ob er nicht bewusst Wahrheit und Idee, Fiktion und Realität miteinander vermengen wollte, so wie eben der Film Wahrheit und Fiktion stets miteinander vermengt. Mit der Nennung des Titels zum Schluss des ersten Kapitels ist auch das Hauptthema des Romans benannt: Die Suche nach fernen Horizonten, die der Protagonist am Ende des Romans mit seinem Weggang aus Olleros erfolgreich abschließen wird.

In dem Kapitel *Se vive solamente una vez*,²⁰⁵ das mit dem Symbol einer rückwärtslaufenden Uhr, die in einem Café auf dem Cais do Sodré in Lissabon hängt, auch das Thema der Zeitreise diskutiert, begegnet uns Kino wieder als geografisch verankerter Ort. Das Bild dieser Uhr hebt die Behauptung des Titels, dass man nur einmal lebe, auf. Zumindest zu Teilen, da die Erinnerung eine Wiederholbarkeit von Erlebtem, so hat es zumindest den Anschein, zulässt. Doch dazu muss man die Uhr eben rückwärts laufen lassen. Hans-Jürgen Schmitt hatte in seiner Rezension zu „*Stummfilmszenen*“ vom darin dargestellten „Kampf gegen die Zeit“ gesprochen.²⁰⁶

²⁰¹ *Horizons West*, Regie: Budd Boetcher, USA 1952. Allerdings liegt hier ein Synkretismus vor. Denn in *Horizons West* spielt nicht James Stewart an der Seite von Julie Adams, sondern Rock Hudson. Llamazares zitiert Stewart aus einem anderen Film mit Adams, nämlich aus *Bend of the River*. Ebenfalls aus dem Jahre 1952 in der Regie von Anthony Mann. Das Filmplakat zu diesem Film dient der spanischen Ausgabe als Cover-Gestaltung.

²⁰² Siehe bilddokumentarischer Anhang Abbildung Nr.36.

²⁰³ Escenas, S. 20.

²⁰⁴ Siehe bilddokumentarischer Anhang Abbildung Nr.37.

²⁰⁵ *Man lebt nur einmal*, *Stummfilmszenen*, S. 36.

²⁰⁶ Schmitt, Hans-Jürgen: *Stummfilmszenen*, Büchermarkt, Deutschlandfunk, 28.1.1999.

Man sollte jedoch nicht nur vom Kampf gegen, sondern auch vom Spiel mit der Zeit sprechen, bewegen wir uns auf der narrativen Zeitachse doch in beide Richtungen poetisch verspielt hin und her. „Aquella tarde, como muchas otras tardes de verano, yo había subido a la colina que había detrás del cine.“²⁰⁷ Die Nennung des Kinos in dem Zusammenhang mit dem Hügel zeigt auf, dass das Kino als geografischer Orientierungspunkt gewählt werden kann, da diesen Ort jeder kennt. Inhaltlich wird dadurch jedoch gleichzeitig dokumentiert, dass das Kino an zentraler Stelle des Orts und somit des gesellschaftlichen Lebens platziert ist.

Kann man Llamazares Roman als Initiationsgeschichte bezeichnen, so ist der zentrale Ort, an dem Initiation stattfindet, das Kino selbst. In *Uvas de perros*²⁰⁸ etwa erleben die Jugendlichen von Olleros in der geschützten Dunkelheit der letzten Sitzreihen zum ersten Mal ihre Sexualität. „Pero el mejor lugar era el cine. En la oscuridad de atrás, bajo la sombra del gallinero, las parejas se besaban con pasión y alguna llegaba, incluso, a hacer directamente el amor.“²⁰⁹ Das Kino dient somit in doppelter Hinsicht als Ort der Initiation. Gehört das Erfahren von Sexualität als wichtiger Bestandteil zum Ausgang der Pubertät, um in die Welt des Erwachsenseins hinüberzuwechseln, so eröffnet auch das Kino mit seinen Filmen dem Betrachter immer wieder neue Facetten einer ihm bis dahin unbekannten Welt.

Auf dem Weg zum Erwachsenwerden sind für den Ich-Erzähler auch Filmschauspielerinnen von großer Bedeutung. Diese Frauen stellen das Ideal eines weiblichen Traumbildes dar. Deshalb besitzt der Erzähler als Junge auch Pin Ups²¹⁰. Einige werden nur mit Namen genannt. „recuerdo todavía la de Ann Margret,²¹¹ la de Esther Williams,²¹² la de Kim Novak,²¹³ la de Ava Gardner.“²¹⁴ ²¹⁵ Andere nennt er und beschreibt deren Aussehen. „por encima de todas, la que a mí más me gustaba: la de una jovencísima Marilyn Monroe luciendo un pelo rubio como el centeno y un bañador tan

²⁰⁷ Escenas, S. 47.

²⁰⁸ *Hundetrauben*, Stummfilmszenen, S. 161.

²⁰⁹ Escenas, S. 192.

²¹⁰ *Pin Ups* wurden so bezeichnet, da man diese Fotos, die meist von einer gewissen Freizügigkeit gekennzeichnet waren, aufhängen sollte. Siehe auch bilddokumentarischer Anhang Abbildung Nr. 38 und Nr. 39.

²¹¹ Ann Margret, schwedisch-amerikanische Sängerin und Schauspielerin, geb. 1941.

²¹² Esther Williams, US-amerikanische Schwimmerin und Schauspielerin, geb. 1922.

²¹³ Kim Novak, US-amerikanische Schauspielerin, geb. 1933.

²¹⁴ Ava Gardner, US-amerikanische Schauspielerin 1922 – 1990.

²¹⁵ Escenas, S. 54.

rojo como sus labios),²¹⁶ Die Jungen regen mit diesen Fotografien ihre gerade erwachende sexuelle Fantasie an. Somit wird das Kino mit ihren Helden auch Teil der Initiation für den Heranwachsenden. Diese imaginierten Göttinnen der Leinwand werden Teil des realen Gefühllebens der Jungen. „y para masturbarnos juntos al amparo de la bóveda del puente y bajo la inspiración morbosa de aquellas fotografías.“²¹⁷

Wenn Llamazares diese Schauspielerinnen als Pin Ups zitiert, so zeigt er uns sie nicht nur, wie er sie weiter unten in diesem Kapitel benennt als „halbnackte Filmstars mit nixenhaften Augen“,²¹⁸ sondern lässt für Leser sofort eine Reihe von Filmen erkennen, in denen diese Schauspielerinnen agiert haben. Leser werden, je nach Kenntnisstand an *Cincinnati Kid*,²¹⁹ *Vertigo*,²²⁰ *Schnee am Kilimandscharo*²²¹ oder *Fluss ohne Wiederkehr*²²² erinnert.

4.1.4. Film läuft! Erinnerung ab!

Wie im Kapitel *punte sobre el abismo*,²²³ das dem Kapitel *El Frío*²²⁴ vorausgeht, verwendet Llamazares auch im Kapitel *Die Kälte* die Metapher der Leinwand. Hatte dort die Windschutzscheibe des Autos als Vergleichsgröße für die Leinwand gedient, so ist es hier das menschliche Herz. Und wieder sieht er mit der Projektion des Films die Kraft der Erinnerung verknüpft. Diese lässt dieselben Lücken, wie die schwarzen Schnitte in Filmrollen, die durch die Projektion zerstörte Bilder ersetzen müssen. Manchmal seien die, wie er sie nennt, Schattenbereiche zwischen den Erinnerungen ebenso wichtig, wie jene, an die wir uns erinnern.

Son esos cortes en negro que sustituyen en las películas a los fotogramas rotos o quemados por las máquinas y que hacen que cada vez sea más complicado poder seguirlos. Al final, cuando se repiten mucho, terminan por hacer el relato incomprensible.²²⁵

²¹⁶ Escenas, S. 54.

²¹⁷ Escenas, S. 54 f.

²¹⁸ „actrices de miradas acuosas y cuerpos semidesnudos“, ebd.

²¹⁹ *Cincinnati Kid*, Regie Norman Jewison, USA 1965.

²²⁰ *Vertigo*, Regie Alfred Hitchcock, USA 1958.

²²¹ *Schnee am Kilimandscharo*, Regie Henry King, USA 1952.

²²² *Fluss ohne Wiederkehr*, Regie Otto Preminger USA 1954.

²²³ siehe Kap. 4.1.6. S. 64 ff.

²²⁴ *Die Kälte*, Stummfilmszenen, S. 47.

²²⁵ Escenas, S. 57.

Um das Verständnis seiner Kindheit und damit seiner Wurzeln geht es dem Erzähler. Anhand der Fotografien versucht er, die "Schattenbereiche" zwischen den Erinnerungsmomenten zu verkürzen. Doch dies scheint nicht immer zu gelingen, wie der nachfolgend angeführte Verweis auf die im Dorfkino gezeigten Filme vermuten lässt. „Recuerdo aún algunas películas, en aquel cine de Olleros, que, de tan viejas y tan cortadas, era imposible ya saber su argumento.“²²⁶

Der Kinobetreiber, der dem Jungen eine ganz besondere Welt eröffnet, schien durch seinen Namen Señor Mundo legitimiert, die Filme so zusammenzuschneiden, wie er wollte. Somit konnte er die Welt immer wieder neu gestalten. „Ni siquiera me importaba , como más de una vez pasó, que el señor Mundo se confundiese ... y nos las proyectase con el orden de los rollos confundido... Me permitía inventar una distinta cada vez aunque la que proyectaran fuera la misma.“²²⁷ Heute als Erwachsener hat der Erzähler die Fähigkeit der freien Gestaltung seiner Welt verloren. Der Grund dafür ist die Tatsache, dass es sich nun um seinen eigenen Film handelt. Und dieser kann nicht immer wieder neu und in beliebiger Reihenfolge zusammengesetzt werden. „Ahora es mi propia película la que estoy viendo, iluminada por mi memoria.“²²⁸

Die Erinnerung des Protagonisten wird immer wieder mit der Welt des Kinos assoziiert. Löst eine einzelne Fotografie Erinnern aus, so nimmt er diese Erinnerung wie die Projektion eines Filmes wahr. Hier stellt er sich vor, sie würde auf sein Herz projiziert, das der Erinnerung als Leinwand dient. „Basta una fotografía, un fotograma perdido, para que la memoria se ponga en marcha y me llene el corazón – esa pantalla vacía – de imágenes congeladas y de recuerdos.“²²⁹

Das Leben in Olleros ist zu Zeiten der Kindheit des Erzählers bestimmt von den Kohlebergwerken. Und so ist auch vielen wegen ihrer Staublungen, die hier als Steinlungen (*Pulmones de piedra*)²³⁰ bezeichnet werden, ein früher Tod vorbestimmt. Dieser Tod spiegelt sich, nach Meinung des Erzählers, auf einem der Fotos im Gesichtsausdruck einiger Personen wider, trügen sie doch die Ewigkeit in ihrem Blick. In diesem Zusammenhang vergleicht er das Leben mit einem Film. Normalerweise setzt

²²⁶ Escenas, S. 57 f.

²²⁷ Escenas, S. 58.

²²⁸ Escenas, S. 58.

²²⁹ Escenas, S. 62.

²³⁰ *Steinlungen*, Stummfilmszenen, S. 75.

sich das Leben aus unzähligen aufeinanderfolgenden Einzelbildern zusammen. Und nach dem Tod ist dieser Film abgelaufen und die Leinwand bleibt leer. Genau so sei für diese Personen das Leben bereits seit Jahren kein Film mehr gewesen, sondern nur noch leere Leinwand. Das Leben wird also auch im Angesicht des Todes wie ein Film betrachtet. Wieder wird ein Mittel der Fiktionalität mit dem der Realität verglichen und sogar wieder mit ihr gleichgesetzt.

Seguramente hacía años que para ellos el tiempo ya no era una película en la que los días se sucedían uno tras otro como en el cine los fotogramas, sino una pantalla en blanco, una pantalla infinita en la que ya no había nada.²³¹

Auf diese leere Leinwand blickten die Personen auf der Fotografie und sahen somit nicht das Vordergründige, sondern blickten in Wirklichkeit in ihre eigene Erinnerung.

del mismo modo en el que, en el cine, al acabar la película, hay personas que se quedan mirando a la pantalla sin darse cuenta siquiera de que aquélla ha terminado. Obviamente, no están viendo la pantalla, sino el recuerdo de la película, que todavía siguen rumiando.²³²

Die Fotografien, die sich der Erzähler eine nach der anderen ansieht, stellen, wie er selbst sagt, allmählich einen Film her. Es kommt ihm vor, als wäre die Erinnerung eine präzise, fast vollkommene Kamera, die noch einmal den Film unseres Lebens wiedergebe, einen Film, den man schon vergessen glaubte.²³³ Besonders die letzten Fotografien, so auch *Las hojas verdes*,²³⁴ die Farbbilder, reihten sich zu einem solchen Film. „En lugar de secuencias aisladas, que es lo que son los recuerdos, sobre todo los lejanos, me daba la sensación de estar viendo una película completa.“²³⁵ Allerdings werden auch diese Erinnerungen einst vergehen. Und auch um die philosophischen Fragen des Todes und den Werdegang allen Lebens zu erklären, bemüht er das Kino. Sein Vater hatte ihm erläutert, wie die Kohle, die hier in Olleros abgebaut wird, entstanden ist. Dies sei durch den Prozess des Vergehens geschehen. Und genau so stellt er sich vor, dass die Kinofilme, und somit sein Leben, einst zu Kohle mutierten.

²³¹ Escenas, S. 92.

²³² Escenas, S. 93.

²³³ Escenas, S. 93.

²³⁴ *Die grünen Blätter*, Stummfilmszenen, S. 138.

²³⁵ Escenas, S. 164.

cuando, a la puerta del cine, miraba las carteleras de la película que los mayores estaban viendo o cuando, dentro, la película se interrumpía durante algunos segundos dejando la pantalla en negro, imaginaba que el polvo que cubría aquéllas o la oscuridad total en que se quedaba ésta eran el polvo y la oscuridad del carbón en que las carteleras y las imágenes que faltaban se habían convertido con el paso de los años²³⁶

In der dargestellten Erinnerung erklärt und begreift der Protagonist die reale Welt wiederum mit Mitteln und Techniken der fiktionalen Welt des Films. Hatte er zuvor die Atmosphäre in der realen Welt als „amerikanische Nacht“ empfunden, so erklärt er in *La memoria enterrada*²³⁷ das Verschwinden und Wiederauftauchen des Lichts im Bergwerkstollen mit dem technischen Vorgang einer Kamerablende. Der Protagonist ist mit anderen einen Stollen in der Zeche hinuntergestiegen und plötzlich kann er hinter sich kein Licht mehr wahrnehmen. Er glaubt sich eingeschlossen, entwickelt heftige Klaustrophobie.

cuando me volví a mirar y ya no vi tras de mí el redondel de la bocamina. Al principio, recuerdo aún, pensé que alguien habría cerrado la puerta.... El redondel de la bocamina, que hasta entonces yo creía a nuestra espalda, había desaparecido como el ojo de una cámara cuando se cubre con una tapa y ahora estábamos en medio de la nada,²³⁸

Wenn der Verschluss der Kamera ungeöffnet ist, kann nichts belichtet werden. Und wenn wir uns an den Vergleich von *pulmones de piedra* erinnern, worin sich das Leben aus einer fortlaufenden Serie von Einzelbildern zusammensetzt, so wäre im Fall der nun geschlossenen Blende auch das Ende des Lebens erreicht. Kein Wunder also um die Angst der Eingeschlossenen. Erst als die "Blende wieder aufmacht", als sie wieder das Blau des Himmels erblicken, kehrt die Zuversicht zurück. „No sé cuánto...encontramos el ojo de aquella cámara que sólo apuntaba al cielo, per que hundía su negativo en las entrañas de la montaña.“²³⁹ Diese schwache Licht genügt, um die Hoffnung zu speisen. Das Erlebte, die Erinnerung, der zuvor "belichtete Film", wird am liebsten sofort vergessen und in das Dunkel des Stollens, in das "Höllenmaul" verbannt.

Das Leben lässt sich mit Metaphern und Begriffen aus der Filmwelt bestens erklären und verstehen. Diesen Eindruck bekommt man zumindest in dem Kapitel *La vida en*

²³⁶ Escenas, S. 166 f.

²³⁷ *Begrabene Erinnerung*, Stummfilmszenen, S. 80.

²³⁸ Escenas, S. 100.

²³⁹ Escenas, S. 100 f.

blanco y negro.²⁴⁰ So wird die Entwicklung der Erinnerung mit dem Verlust von Farbe assoziiert. Wodurch sich mit der Zeit ein Erinnerungsreservoir einstellt, das in schwarzweiß abgelegt ist. Diese Umwandlung von Farbe in schwarzweiß ist jedoch kein Verlust, sondern ein filmisches Mittel, welches das gelebte und erfahrene Leben angenehmer erscheinen lässt, da schwarzweiß seine Objekte weicher darstellt, als dies mit Abbildungen in Farbe der Fall ist. „Ciertó que los recuerdos, como las fotografías, van perdiendo poco a poco los colores con el tiempo (la memoria es una cámara que difumina el color).“²⁴¹ Schwarzweiß ist hier nicht zufällig gewählt und spiegelt abermals den Zusammenhang von Film und Realität. Wie sich die Erinnerung in Schwarzweiß manifestiert, in der Darstellungsform jener Filme, die der Erzähler als Kind gesehen hatte, so tritt auch das reale Leben in Olleros ebenfalls in Schwarzweiß in Erscheinung, ist dieses doch geprägt vom Schwarz der Kohle, das höchstens im Winter von ein wenig weißem Schnee abgelöst wird.

en el que mi vida se rodaba solamente en blanco y negro, que eran los dos colores de Olleros: el blanco de los tendales y de la nieve y el negro del carbón. El de carbón, que era el más persistente, estaba siempre en el aire, se respiraba, mientras que el de la nieve llegaba sólo con el invierno²⁴²

Bei schlechtem Wetter lösen sich sogar diese beiden Farben auf und die gesamte Umgebung und somit das gesamte Leben war für eine bestimmte Zeit in einen vagen Zustand getaucht. Auch hier findet Llamazares die Vergleichsgröße aus dem Medienbereich, erschien die Welt dann doch wie die grieselnde Mattscheibe eines Fernsehers. „(cuando llovía, el agua los confundía y el paisaje se volvía tan extraño como un cristal empañado o como la televisión de Martiniano el día en que la estrenó).“²⁴³

Noch stellt der Farbfilm eher die Ausnahme dar und dies im übertragenen Sinne wohl auch deshalb, da der Protagonist noch nicht weiß, dass eine reale Welt außerhalb von Olleros existiert und dass diese farbig ist.

siempre que recuerdo Olleros, ... las imágenes se me aparecen en blanco y negro y me remiten inevitablemente a aquellas películas en las que los paisajes y los actores parecían

²⁴⁰ *Das Leben in Schwarzweiß*, Stummfilmszenen, S. 92.

²⁴¹ Escenas, S. 110.

²⁴² Escenas, S. 110.

²⁴³ Als Martinianos zum ersten Mal den Fernseher aufgestellt hatte, hatte er vergessen, die Antenne anzuschließen, weshalb das Bild einem permanenten Schneegestöber glich. Escenas, S. 110.

sombras y que identifico siempre con el verdadero cine: el cine que aún no sabía, como nosotros, que el mundo tenía color.²⁴⁴

Die enge Welt von Olleros und die fiktionale Welt des Kinos bestimmen die Wahrnehmung des Protagonisten. Das Schwarzweiß übt eine enorme Macht auf die Menschen von Olleros aus. Außerhalb des Kinos gab es nach Meinung des Erzählers nur die Farben Weiß der Wäsche und das Schwarz der lungenzerfressenden Kohle.²⁴⁵ Selbst, als die Farbe im Kino endlich Einzug hält, hat es diese schwer, gegen die Erfahrung der Menschen anzukommen.

„nuestras miradas estaban tan contagiadas por ese polvo, y tan acostumbradas al blanco y negro, que, cuando la primavera pintaba flores en los desmontes o cuando en el Minero ponían películas en color, nos costaba trabajo habituarnos a ello.“²⁴⁶ Hier wird also, anders als sonst, eine deutliche Distanz zwischen Kino und Leben, zwischen Fiktion und Wirklichkeit hergestellt. Da Julio der Meinung ist, dass die Welt schwarzweiß sei, bemüht er seine Fantasie, um diese farbig zu gestalten. Mittels dieser Fantasie will er aus der Wirklichkeit in die erträumte Fiktion eintauchen. „Por eso pintaba las carteleras – para escapar de la realidad – y por eso soñaba con ellas cuando, después de pintarlas.“²⁴⁷

Da das Kino in schwarzweiß für Julio das einzig Wahre ist, er sich die Welt jedoch im doppelten Wortsinn bunt ausmalt, verschmelzen hier auf völlig unaufdringliche Art und Weise Fiktion und Wirklichkeit.

4.1.5. Zwischen Wirklichkeit und *Amerikanischer Nacht*

Befinden sich Realität und Fiktion in steter Spannung, so kann Fiktion in bestimmten Situationen Wirklichkeit generieren. Diese Wirklichkeit kann sich jedoch auch nur in Form von Erinnerung offenbaren. Fiktion kann dazu dienen, um als Vergleichsgröße für das Leben eingesetzt zu werden. In Umkehrung hierzu kann Wirklichkeit, dank Film und Kino, auch als Fiktion wahrgenommen werden. In diesem Fall generiert Wirklichkeit filmische Fiktion.

²⁴⁴ Escenas, S. 110.

²⁴⁵ Escenas, S. 95.

²⁴⁶ Escenas, S. 111.

²⁴⁷ Escenas, S. 112.

Mit *Extraños en la noche*²⁴⁸ zitiert Llamazares das Lied "Strangers in the Night", wie später im Kapitel auch direkt erwähnt wird. Aber da der Interpret Frank Sinatra auch berühmter Filmschauspieler ist, stellt dieser Titel gleichzeitig eine Referenzebene zur Welt des Kinos her. Das Mittel der Musik fügt sich nahtlos in den Gesamteindruck intertextueller Bezüge zu Kino und Film, ist Film doch auch stets untrennbar mit dem Element Musik verknüpft. Und dies bereits zu Zeiten des Stummfilms, der dann, wie etwa auch bei Chirbes zitiert, seine „Musikspur“ mittels direkt gespielter Pianopartitur erhalten hatte.

Wieder wird die Ambivalenz von Kino und Realität thematisiert. Zwar erscheint es vordergründig eindeutig, dass die Welt des Kinos jene der Fiktion sein muss und das tatsächliche Leben die Realität spiegelt, doch die Protagonisten verhalten sich nicht immer gemäß dieser Annahme. So glaubt auch in diesem Kapitel der Erzähler eher dem Film als der Realität. Der Protagonist hatte im Radio, in dem zuvor *Strangers in the Night* zu hören war, vom Attentat auf Kennedy²⁴⁹ erfahren. Dieser Meldung misst er nicht soviel Bedeutung bei, kümmert sich der jugendliche Protagonist von Olleros doch nicht um Weltpolitik. Zur "Realität" scheint dieses Attentat erst im fiktionalen Traum zu werden. Und dieser bewegt sich wieder in der Welt des Kinos. Der reale Ort Dallas wird in Frage gestellt, da er ihn in seinem Kino noch nie gesehen hatte. „soñé con el atentado, aunque en mi sueño pasara, en lugar de en Dallas, que no había visto jamás, ni siquiera en el cine (y lo que no había visto en el cine yo no podía imaginarlo).“²⁵⁰ Dass er sich das nicht vorstellen konnte, heißt, dass er nicht glaubte, den Ort könne es in der Wirklichkeit geben. Denn wäre dies so, so hätte er von Dallas irgendwann schon einmal hören müssen, und zwar im Kino, dem Ort, der ihm Bürge für Wahrheit und Wirklichkeit ist. Auch bei der Überlegung, wie Kennedy ausgesehen haben könnte, bemüht der Protagonist das Kino. „No sé cómo lo imaginé. Si le llegué a poner algún rostro (seguramente el de algún actor cuya película hubiese visto aquellos días.“²⁵¹ Das Realitätsverständnis des Jungen konstituiert sich, sofern es über die unmittelbare Umgebung von Olleros hinausgeht, aus Filmbildern. Ein Ereignis der realen Welt wird ihm nur verständlich, wenn er es auf die konstituierende „Wirklichkeit“ zurückbeziehen kann. Die Wirklichkeit ist hier also zur Projektion der fiktionalen Kinowelt geworden. Dieses Attentat verwendet Llamazares als eine Art

²⁴⁸ *Fremde in der Nacht*, Stummfilmszenen, S. 53.

²⁴⁹ John F. Kennedy wird 22.11.1963 in Dallas erschossen. Siehe bilddokumentarischer Anhang Abbildung Nr. 43.

²⁵⁰ Escenas, S. 66.

²⁵¹ Escenas, S. 66.

Initiation, um bei seinem Erzähler die Erkenntnis wachsen zu lassen, dass es außerhalb des kleinen, verschlafenen Bergdorfes Olleros auch noch eine Welt gab, und zwar eine reale Welt. Erstmals stellt der Protagonist sein bis dahin gesichertes Weltbild in Frage. „mientras yo vivía en Olleros rodeado de minas y de mineros, había gente que vivía, trabajaba y moría, como nosotros, en otros muchos lugares.“²⁵² Blitzlichtartig, mit dem Gewehrfeuer des Attentäters, gelangt der Protagonist zu dieser Erkenntnis. Somit wird das Attentat auf Kennedy zur Epiphany für den kleinen Julio. Damit jedoch eine Epiphany zu einer Initiation, einer nachfolgenden Veränderung, führen kann, muss sie von intensiver Qualität sein. Und diese Qualität wohnt der hier stattgefundenen Epiphany zweifelsohne inne, wenn nachfolgend gesagt wird, dass diese Erkenntnis, abgesehen von jener der Liebe und der vergehenden Zeit, zweifellos die wichtigste in jenen Jahren gewesen sei.

Mit *La noche americana*²⁵³ zitiert Llamazares sowohl den preisgekrönten Film von Francois Truffaut²⁵⁴, als auch die ebenso bezeichnete Filmtechnik, die eine künstliche Nacht erzeugt. Der Erzähler erinnert sich an diese Technik, als er bei einem späteren Amerikabesuch seine reale Umgebung wie die einer Filmszene aufnimmt und die Beleuchtung so unreal wirkt, dass er glaubt, es handle sich hier um die Technik des Day-for-Night, der sogenannten "*Amerikanischen Nacht*"²⁵⁵. „La irrealidad se la daba la extraña luz que entraba por la ventana: una luz gris, como de luna llena o de cristal trucado por el filtro de una noche americana.“²⁵⁶

Kino dient scheinbar auch dazu, die Wirklichkeit vorwegnehmen zu können und sie so zu gestalten, wie man sie sich erträumen möchte. Bei seinem ersten Besuch in Amerika glaubt der Erzähler, dass er schon früher hier gewesen ist. Die reale Situation wird verglichen mit einer fiktionalen Filmszene, die jedoch als reale Erfahrung bewertet wird. Hier sind also Film und Realität im Bewusstsein zu einer Einheit verschmolzen. „Cuando llegué a los Estados Unidos por vez primera,...yo no le dije a nadie que ya

²⁵² Escenas, S. 67.

²⁵³ *Die amerikanische Nacht*, Stummfilmszenen, S. 59.

²⁵⁴ *la nuit américaine*; F 1973, Regie: F. Truffaut.

²⁵⁵ Day-for-Night („Tag als Nacht“) bezeichnet ein Verfahren der Filmkunst, bei dem aus tagsüber oder bei Dämmerung aufgenommenen Filmszenen durch technische Manipulation (Linsenfiter, nachträgliche Farbkorrektur usw.) die Helligkeit herunter- und meistens auch die Blautöne heraufgeschraubt werden, um dem Betrachter den Eindruck einer Nachtaufnahme zu vermitteln. Die Filmszenen wirken meistens künstlich, besonders durch noch vorhandene harte Schatten oder sonstige Merkmale einer Tagesaufnahme. Dieses Verfahren wurde häufig bei US-amerikanischen Fernsehserienproduktionen verwendet; man spricht daher auch von „Amerikanischer Nacht“.

²⁵⁶ Escenas, S. 74.

había estado allí otras veces... Me limité a mirar lo que me enseñaban, reconociendo en cada ciudad cada esquina y cada calle – y, en cada estado que atravesábamos, cada uno de los paisajes -.“²⁵⁷ Kino und Film können natürlich informieren über reale Gegebenheiten, wie etwa hier über geographische Beschaffenheit und zivilisatorische Ordnung. Der Erzähler fasst diese fiktionalen Erlebnisse jedoch nicht als Information auf, sondern als real gelebte Erfahrung. An dieser Passage manifestiert sich deutlich, welches Potenzial in der Rezeption von Film liegt. Es kann, was zunächst als Fantasiewelt gediente hatte, sich auch konkret auf das Bewusstsein in der Form auswirken, dass es zu einer konkret erfahrenen Erweiterung des Erlebens führt. Man hatte also zu ein und derselben Zeit zwei Leben an zwei verschiedenen Orten geführt. Unser Protagonist weiß, dass diese Erkenntnis paradox klingt und nur schwer vermittelbar ist, weshalb er niemandem von seinem Erlebnis erzählt. „yo no le dije a nadie que ya había estado allí otras veces“²⁵⁸ Aber auch wenn der Protagonist diese fiktionalen Erlebnisse als real erlebt einstuft, weiß er dennoch, dass diese Erfahrungen über den Weg der fiktionalen Kinowelt generiert wurden. Deswegen werden sie jedoch nicht als fiktiv in Frage gestellt. So erinnert er sich, wie er einst als Junge aus Olleros, ohne den Ort und schon gar nicht Spanien verlassen zu haben, den Westen Amerikas Schritt für Schritt erkundet hatte.

Había empezado a hacerlo en el Minero, en aquellas butacas destartaladas que acababan convertidas muchas tardes, a la luz crepuscular de la pantalla, en los bamboleantes asientos de una carreta o de una diligencia que cruzaba, acechada por mil peligros, las polvorientas praderas del Oeste americano,²⁵⁹

Gleich einer Metamorphose verwandelt sich die Welt in dem Moment, wenn der Junge in die Fiktionalität eintaucht. Allerdings wird er sie immer wieder als real erfahren. Die Fiktion stellt wie in H. G. Wells Roman, dessen Verfilmung hier auch, wie bereits erwähnt, zitiert wird, dem Jungen gleichsam eine *Zeitmaschine* zur Verfügung, die ihn an jeden Ort der Welt transportieren kann. Und dies, wie bereits erwähnt, zeitgleich an zwei verschiedene Orte. Denn während er „real-fiktiv“ auf der Postkutsche hockte, saß er auch real im Kinosessel des *Minero*, wo ihn jeder sehen konnte. Was psychologisch und medizinisch eher dem Befund einer Wahrnehmungsstörung ähneln mag, ist für den Protagonisten nicht mehr als sinnliche Bewusstseinsweiterung, aber auch nicht

²⁵⁷ Escenas, S. 71.

²⁵⁸ Escenas, S. 71.

²⁵⁹ Escenas, S. 71.

weniger. „Cuando, en la oscuridad del cine, se encendía el proyector...otra luz diferente se encendía ante mis ojos y me transportaba lejos del lugar en el que estaba.“²⁶⁰ Diese Zeitmaschine kann der Junge selbst steuern. Wenn er trotz Beendigung des Films noch ein wenig in der anderen Welt verweilen will, so funktioniert dies anstandslos. Ja, er nimmt seine reale Umgebung überhaupt nicht wahr. Ist also noch nicht in die reale Welt von Olleros zurückgekehrt, da er immer noch in der für ihn momentan realen Welt des amerikanischen Westens weilt.

Y, cuando de repente la luz del cine se encendía porque la película se había acabado...a veces yo seguía cabalgando en solitario sin darme cuenta siquiera de que los protagonistas de aquéllas ya me habían abandonado. De esa forma, película a película...recorrí Estados Unidos y dormí al menos una noche en cada una de sus ciudades.²⁶¹

Um dies zu belegen, führt Llamazares ein konkretes Beispiel einer späteren Amerika-reise an. Er ist nach Chicago gereist. Und sofort erkennt er Stadt und Umgebung als jenen Ort, den er mit seiner Zeitmaschine in den Filmen oft schon besucht hatte. „Allí estaba, a mi derecha, el lago Michigan, inescrutable y brumoso como en las viejas películas de Hathaway²⁶² o John Ford.“^{263 264}

In einem weiteren Beispiel betrachtet der Erzähler New York. Wie zuvor in Chicago, weiß er, dass er nichts finden werde, was ihn überraschen konnte. Kaum am Flughafen angekommen, wird er in seiner These auch sofort bestätigt. „después de que el taxista ... se detuviera ante un edificio cuyo letrero luminoso yo había visto tantas veces en Olleros e, incluso, coloreado en la cartelera que le pedí al señor Mundo y que durante mucho tiempo colgó de mi habitación: Hotel Barbizon.“²⁶⁵

Der Protagonist setzt die einst als fiktional kennengelernte Welt also nicht nur als real voraus, und er wird in seiner Annahme ja auch bestätigt, sondern er steigt nun auch noch in diesem Hotel ab. Spätestens hier verschmelzen Wirklichkeit und Fiktion endgültig.

²⁶⁰ Escenas, S. 72.

²⁶¹ Escenas, S. 72.

²⁶² Henry Hathaway (1898 - 1985); einer der bedeutendsten Western-Regisseure. Er führt auch Regie in *Circus World*. Siehe hier Kapitel zu Juan Miñanas Roman „Nachrichten aus der wirklichen Welt“.

²⁶³ John Ford (1894 - 1973); bedeutender US-Regisseur. Mit *Ringo* wurden Schauspieler John Wayne und die Landschaft von *Monument Valley* berühmt.

²⁶⁴ Escenas, S. 73.

²⁶⁵ Escenas, S. 73 f.

Die Art, wie er diese Stadt nun wahrnimmt, gleicht einem filmischen Szenario. In ähnlicher Beschreibung kennen wir Szenen aus unzähligen Filmen, meist aus dem Gangster-Genre und dem film noir.

Tumbado sobre la cama, con los destellos de la ciudad al otro lado de la ventana y el del letrero luminoso del hotel parpadeando tras los visillos y reflejándose a través de ellos en la pared de mi habitación²⁶⁶

Fast glaubt man Humphrey Bogart hinter seinem Schreibtisch als Marlowe sitzen zu sehen und im nächsten Moment wird an die mit Milchglas getrübbte Scheibe der Bürotür geklopft, Ava Gardner betritt den Raum, da sie dringend einen Privatdetektiv benötigt. Diese oder ähnliche Assoziationen löst die filmisch gestaltete literarische Szene beim Leser aus. Doch auch der Protagonist weiß abermals um die Nähe zum Film. Die Wirklichkeit ähnelt jener Filmtechnik der amerikanischen Nacht. Film und Wirklichkeit sind jetzt zu Synonymen geworden.

el recuerdo de otras noches apareció ante mis ojos con ese halo de irrealidad que los paisajes sólo tienen en el cine y en las fotografías... Era como cuando, en el cine, yo miraba en aquel tiempo las imágenes: no las veía, las inventaba, que es una forma de recordar lo que nunca uno ha vivido. Del mismo modo, pero al contrario, en Nueva York, yo no veía lo que miraba, ni escuchaba lo que oía, sino lo que recordaba.²⁶⁷

Wirklichkeit und Fiktion sind genaugenommen nicht nur zu Synonymen geworden. Sie haben, mehr noch, die Vorzeichen getauscht. Jetzt träumt er nicht im Kino von der Wirklichkeit, sondern die Wirklichkeit erinnert den Erzähler an das Kino.

Era como cuando, en el cine, yo miraba en aquel tiempo las imágenes: no las veía, las inventaba, que es una forma de recordar lo que nunca uno ha vivido. Del mismo modo, pero al contrario, aquella noche, en Nueva York, yo no veía lo que miraba, ni escuchaba lo que oía, sino lo que recordaba.²⁶⁸

Kino hilft also nicht nur seine Wirklichkeit zu erfinden, sondern diese Erfindung wird später sogar als Erinnerung abgespeichert und somit in den real gelebten Bereich übernommen. Llamazares zeigt an dem erinnerten kleinen Jungen (der er selber war), in

²⁶⁶ Escenas, S. 74.

²⁶⁷ Escenas, S. 74.

²⁶⁸ Escenas, S. 74 f.

welcher Weise ein Kind in der spanischen Provinz der 60er Jahre sein Weltbild aus den fiktionalen Filmbildern konstituieren musste und wie sehr diese sich der Wirklichkeitskonstitution auf das Weltverständnis generiert hat. Emphatischer formuliert: Vielleicht ist unser gesamtes Leben, also ähnlich wie dieser filmische Trick, auch nur eine Art *Amerikanische Nacht* und die Wirklichkeit sieht eigentlich ganz anders aus? Vielleicht nehmen wir tatsächlich nur eine erinnerte Wirklichkeit wahr, die in Wahrheit jedoch nie erlebt wurde, sondern nur einer selbst konstruierten Erinnerung entspringt. Für den Protagonisten jedenfalls hat diese Form des Erfindens von Erinnerung dieselbe Kraft und Qualität wie tatsächliches Erinnern auch.

Der Einfluss der filmischen Fiktion auf das reale Leben spiegelt sich auch im Kapitel *Música árabe* wider.²⁶⁹ Ein Wanderzirkus kommt in das Dorf. Ein belgischer Seiltänzer lässt sich hier nieder und wird Schornsteinfeger. Er nennt sich Tarzan.²⁷⁰ Damit wird deutlich, dass dieser Mann seine Wünsche bezüglich der Kraft und des Aussehens aus jener fiktionalen Figur des Kinos schöpft. Allgemeiner ausgedrückt scheint es so zu sein, dass man sich über Kino und Film in der Wirklichkeit definieren kann. Wenn ich mich Tarzan nenne, bin ich sofort charakterisiert. Ähnliche Kraft hätten Vergleiche mit den Namen von Schauspielern, die dann jeweils suggerieren wollten, die Person, die sich jenen Namen gibt, sei so schön wie Ava Gardner, so mutig wie James Stewart. Dass Fiktion und Wirklichkeit jedoch nicht übereinstimmen müssen, wird eben an jener Figur, die sich Tarzan nennt, aufgezeigt. Die Wirklichkeit sieht hier ganz anders aus, als sie im Film transportiert wird. Dieser Tarzan ist Glücksspieler und Alkoholiker. Man kann also die filmische Fiktion auch dazu verwenden, um die Wirklichkeit zu überdecken, was dann nicht immer gelingt, wie im hier zitierten Beispiel.

Mit dem Kapitel *Viaje a la luna*²⁷¹ zitiert Llamazares abermals einen Filmtitel²⁷² und gleichzeitig spielt die Handlung im Jahr 1969, als die amerikanische Raumfahrtbehörde NASA tatsächlich erstmals mit einer Rakete auf dem Mond landete. Dieses Ereignis wird mit der Frage nach der Darstellung von Wirklichkeit mit dem Medium Film verknüpft, auch wenn es sich hier nun nicht um einen fiktionalen Spielfilm handelt, der im Kino von Señor Mundo gezeigt wird. Jetzt kam die reale Welt über den Weg des

²⁶⁹ *Arabische Musik*, Stummfilmszenen, S. 65.

²⁷⁰ Die Internetseite Movie-Database listet 94 Filme mit Tarzan auf.
http://de.wikipedia.org/wiki/Internet_Movie_Database

²⁷¹ *Reise zum Mond*, Stummfilmszenen, S. 86.

²⁷² *Reise zum Mond*, R. Georges Méliès, F. 1902. Siehe bilddokumentarischer Anhang Abbildung Nr. 44.

Fernsehers in Form der Reportage zunächst in die Dorfbar und bald in die Haushalte. Doch war es tatsächlich die Wirklichkeit, die hier abgebildet wurde? Zunächst wird in einer Art kulturgeschichtlichem Diskurs erörtert, ob Kino oder Fernsehen besser sei und es wird beobachtet, dass der Fernseher das Kino bedrohe. „Estaba tan nervioso que ni siquiera fui al cine, como todos los domingos por la tarde, pese a que la televisión no empezaba hasta las siete.“²⁷³ Mit dieser Feststellung wird jedoch nicht nur die Existenz des Kinos bedroht, sondern dessen Bedeutung als Medium zum Transport von Wirklichkeit in Frage gestellt. Kino ist dabei, seine Autorität zu verlieren, auch wenn man sich noch am Kino orientierte. „Martiniano había arrinconado las mesas en una esquina y, con las sillas del bar y las que algunos vecinos habían traído de casa, había convertido su local en una especie de cine.“²⁷⁴ Das war 1963 und noch hinkt das Fernsehen dem Kino in der Entwicklung hinterher. „como la televisión de Martiniano, todavía fue hecha en blanco y negro, pese a que en el cine el mundo ya giraba por entonces muchas tardes en color.“²⁷⁵ Sieben Jahre später stand nun die erste Mondlandung in der Geschichte der Menschheit an. Wieder drängten sich alle um den Fernseher, jetzt aber bereits in den Haushalten der Dorfbewohner. „desde las once la cocina de mi casa se llenó de gente que quería verlo en primer fila.“²⁷⁶ Was bisher nur im Kino als Fantasiefilm gezeigt wurde, sollte jetzt Wirklichkeit werden. Und diese Wirklichkeit soll mit dem Medium des Films über den Fernseher transportiert werden. Doch es gibt auch Skeptiker, die eben diese Wirklichkeit in Frage stellen. Die glauben, dass es sich auch jetzt wieder um einen Film handelt, der einem vorgeführt wird. Diese Skepsis beruht auf der Annahme, dass Film eben nur Fiktion sein könne. „Sólo faltó Celerina. La vieja se fue a la cama después de ver las noticias riéndose de nosotros por creer que era verdad lo que, según ella, era sólo una película; una película, dijo, recuerdo, que los americanos nos iban a poner.“²⁷⁷

Das Medium Film, egal ob in Kino auf Leinwand projiziert oder über das Fernsehen ausgestrahlt, kann also Wahrheit wie Fiktion gleichermaßen abbilden. Und deshalb ist nicht mehr eindeutig, was Wahrheit und was Fiktion ist. Hatte es diese Vermengung bereits vor dem Fernsehen gegeben, so tritt nun jedoch mit Aufkommen des Fernsehens eine Verselbstständigung der Vermischung von Fiktion und Wirklichkeit ein. Zuvor

²⁷³ Escenas, S. 105 f.

²⁷⁴ Escenas, S. 106.

²⁷⁵ Escenas, S. 107.

²⁷⁶ Escenas, S. 108.

²⁷⁷ Escenas, S. 108.

hatten sich die Menschen bewusst an der Welt des Kinos orientiert. Sie wollten fühlen und empfinden wie die Kinostars, aber sie wussten, dass dies die wunderbare Welt der Fiktion war. Diese klare Linie scheint nun verwischt.

Die Wirklichkeit der Natur wird als Projektion empfunden, wenn in *Carne de ballena*²⁷⁸ die Berge betrachtet werden und diese, wie auf einer Leinwand, in den Himmel ragen.²⁷⁹ Das heißt, der Protagonist erfährt seine Welt nicht als natürlich, sondern als Schauspiel, wie er es immer wieder und wieder im Kino erlebt hatte. Ähnlich wie mit dieser Wahrnehmung der Berge verhält es sich auch mit dem Meer. Das Bild des Meeres speist sich ebenfalls aus seiner Vorstellung vom Meer, wie er es aus den Piratenfilmen mit Errol Flynn²⁸⁰ kannte. „la nostalgia de un mar tan sólo visto en el cine, en aquellas viejas películas de piratas que protagonizaba Errol Flynn.“²⁸¹ Die enge Wirklichkeit von Ollereros wird mit der Fantasie des Kinos erweitert. Dies zeigt sich auch sehr schön daran, wie das Geschehen des Films aus der Leinwand heraustritt und in der Wirklichkeit von Ollereros seine Fortsetzung findet. So zum Beispiel mit der Seeschlacht in den Piratenfilmen. „películas de piratas que protagonizaba Errol Flynn y que concluían siempre en una gran batalla (batalla que a veces se propagaba por las butacas, ante el enfado del señor Mundo, que interrumpía la proyección y bajaba con el cinto a poner orden en la sala).“²⁸²

Neben den jugendlichen Zuschauern, die hier also die Schlacht weiter kämpften, hatte sich auch der Kinobesitzer an dem Kampf beteiligt. Focht Flynn in seiner Wirklichkeit mit Degen und Säbel, so ließ Señor Mundo im *Minero* seinen Gürtel knallen.

Aber nicht nur die Piratenfilme sind Teil der memorierten Wirklichkeit über das Meer, auch Eskimos und Wale gehören dazu, wusste er doch ebenfalls aus dem Kino, dass diese im Meer zu finden seien. Wahrscheinlich hatte er Robert J. Flahertys²⁸³ heute legendären Film über den Eskimo Nanuk einst im Kino gesehen. Aus der fiktionalen Welt des Kinos, die für den Jungen jedoch die Wirklichkeit darstellte, war er bei seinem ersten Ausflug auf die reale Welt des Kantabrischen Meeres getroffen. Hier suchte er

²⁷⁸ *Walffleisch*, Stummfilmszenen, S. 101.

²⁷⁹ Escenas, S. 102.

²⁸⁰ Errol Flynn (1909 - 1959), australisch-amerikanischer Filmschauspieler berühmt für seine Darstellung als Pirat. Unter anderem *Unter Piratenflagge*, R. Michael Curtiz, USA 1935 oder *Herr der sieben Meere*.

²⁸¹ Escenas, S. 120.

²⁸² Escenas, S. 120.

²⁸³ Robert J. Flaherty (1884 - 1951), Mitbegründer des amerikanischen Dokumentarfilmes. „*Nanuk, der Eskimo*“ (1922) ist einer der ersten abendfüllenden Dokumentarfilme.

nun nach den Walen, die ihn in den Filmen so ungeheuer beeindruckt hatten. Dass das Meer des Filmes und jenes, in dem er sich nun eine Lungenentzündung holen sollte, nicht identisch war, darauf war er damals nicht gekommen, da er eben Fiktion und Wirklichkeit zu großen Teilen als Einheit wahrnahm. Und diese Wahrnehmung lässt ihn sogar in Asturien die Wale, wenn schon nicht sehen, so doch riechen. Und im Traum schließlich lassen sich beide Welten wieder mühelos miteinander vereinen. „No los vi, aunque sí creí sentir, recuerdo, su fuerte olor a salitre y a carne tierna de algas. Los busqué entre las olas sin encontrarlos,...pero,...vine soñando con ellos y con sus chorros de agua.“²⁸⁴ Wird im Normalfall Kino als Ort sinnlicher Illusion verstanden und erlebt, der es schafft, dass wir tatsächlich von Emotionen überwältigt mit den Filmhelden lachen oder um diese mit echten Tränen weinen, so hatte der Protagonist bei Llamazares hier die Wirklichkeit des Meeres als Ort sinnlicher Illusion erlebt. So, wie er bei den Piratenkämpfen „real“ mitzitterte, so roch er nun „real“ die Wale vor der spanischen Küste.

Wenn Realität und Fiktion aufeinander treffen, sich aber als nicht deckungsgleich erweisen, dann wirkt der Protagonist irritiert. Bisher war für ihn klar, dass die Welt des Kinos der realen Welt glich und dass es sich bei der Filmwelt um eine erstrebenswerte Welt handelte. Doch im Zusammenhang mit Franco wird dies nun in Frage gestellt. Der Auftritt Francos im Kino war ein ganz anderer als sein Auftritt und sein Verhalten in der Wirklichkeit, weshalb der Junge plötzlich, wie er meint, gar nichts mehr verstand. „sobre todo, era la primera vez que oía hablar mal de Franco. Hasta entonces, todo lo que había oído de él, tanto en la escuela como en el cine, habían sido alabanzas. Por eso no entendía nada.“²⁸⁵

Aber der Junge soll das Geschehen auch nicht verstehen, hat nicht die Klammer im Titel bereits ausgesagt, dass es sich hier um einen „Film für Erwachsene“ handle.²⁸⁶ So wie er sonst auch nicht in Erwachsenenfilme in das Kino hinein durfte, so soll er die Situation des Streiks, den die Guardia Civil niederschlagen versucht, auch nicht verstehen.

Die Wirklichkeit gestaltet ihre Handlung wie einen Film. Aber der Junge versucht sich auch die Wirklichkeit zusammenzureimen und somit zu erklären. Die Guardia Civil

²⁸⁴ Escenas, S. 122.

²⁸⁵ Escenas, S. 143.

²⁸⁶ Escenas, S. 117.

marschiert auf dem Dorfplatz auf, als der Streik der Bergarbeiter beginnt. Dieses Geschehen konnte der Junge jedoch nicht weiter beobachten, da die Mutter ihn aus Sicherheitsgründen ins Bett geschickt hatte. Doch wenn der Protagonist schon die Wirklichkeit nicht mit beobachten darf, so kann er sich diese zumindest ausdenken. Und dann gleicht sie mehr denn je einem Film. Diesmal eben einem Film für Erwachsene. „el resto de la película tuve que imaginarlo. Al menos, fue lo que hice durante toda esa noche...y durante bastante tiempo hasta que la fui olvidando: como me pasaba con las películas para mayores, nadie quería contármela.“²⁸⁷ Diese Szenerie ist nicht neu. In eben dieser Haltung haben wir den Protagonisten am Beginn des Romans kennen gelernt, wenn er vor dem Kino steht und sich anhand der Standfotos die Filme mit James Stewart und Julie Adams selbst ausdenkt.

Das Kapitel *Esperando a Franco*²⁸⁸ schildert die persönlichen Erlebnisse des Erzählers als Kind mit dem Generalísimo Franco. Zu einer direkten Begegnung kommt es jedoch nicht, da er nur das Auto von hinten sieht, wie es auf der Landstraße, zu der alle Bewohner von Olleros geeilt waren, in hohem Tempo vorbeifährt. Die gesamte Szenerie, wie sie hier geschildert ist, ähnelt in großen Zügen dem von vielen Film-Kritikern als beste spanische Komödie eingestuften Film *¡Bienvenido, Mister Marshall!*²⁸⁹ In Berlangas Film möchte eine Gemeinde in der Mancha die Amerikaner willkommen heißen, da man gehört hat, sie kämen in die Stadt. Natürlich erhofft man sich Geschenke von den Amerikanern und so wird der ganze Ort dekoriert mit Fähnchen und Girlanden, die Männer tragen Cowboyhüte, die Frauen kleiden sich wie die Señoritas in den Western. Alle sind auf den Beinen, jung und alt. Die Musikkapelle hat englische Lieder einstudiert. Endlich ist der große Tag gekommen. Es werden Späher vor die Tore der Ortschaft geschickt. Und schon brausen die Limousinen heran. Genauso gestaltet sich die Situation in Olleros, nur dass alle auf Franco warten.²⁹⁰

Yo llegué allí mucho antes,...encontré mucha gente reunida alrededor de la carretera y del camino... Era gente...que portaba, como nosotros, pancartas de bienvenida y banderolas de

²⁸⁷ Escenas, S. 144 f.

²⁸⁸ *Warten auf Franco*, Stummfilmszenen, S. 105.

Natürlich schwingt bei diesem Titel automatisch auch Samuel Becketts Drama *Warten auf Godot* mit, das wie Berlangas Film ebenfalls 1953 seine Uraufführung erlebte.

²⁸⁹ *¡Bienvenido, Mister Marshall!*, Regie Luis García Berlanga, 1952 (UA 1953).

José Caparrós Lera präsentiert in seiner *Historia del Cine Español* von 2007 eine Statistik, welche dokumentiert, dass Berlangas Komödie nach Meinung der Vereinigung spanischer Filmhistoriker in der Reihe der zehn besten spanischen Kinofilme den vierten Platz belegt.

²⁹⁰ Siehe bilddokumentarischer Anhang Abbildung Nr. 41.

España; unas pequeñas banderas hechas de trapo y papel que la empresa había repartido en las escuelas el día antes y que convertían la carretera en un mar de colores rojigualdas.²⁹¹

Das nicht markierte Zitat reicht bis in das Personal hinein. Hatte in Berlangas Film die Lehrerin eine tragende Rolle, so stehen die Lehrer auch bei Llamazares im Vordergrund. „Todo el mundo parecía estar nervioso, sobre todo los maestros.“²⁹² Und wie im Film wird das Warten immer angestrengter und banger. Die allgemeine Nervosität steigt. Im Film glaubt bald keiner mehr, dass die Amerikaner kommen. Bei Llamazares werden die Menschen ebenfalls zusehends ungeduldiger. „Contra lo que parecía...Franco siguió sin aparecer y la impaciencia volvió a cundir „²⁹³ Also müssen Kundschafter ausgeschickt werden. Dasselbe geschah in der Komödie auch. Besetzen bei Berlanga einige Bauern die Hügel vor der Ortschaft, so klettert hier Tarzan, der belgische Seiltänzer, der nun als Schornsteinfeger in Olleros arbeitet, in den Ausguck. Nebenbei wird jedoch auch noch die Figur Tarzans definiert. Durch einen Nebensatz wird erklärt, dass das Klettern zum Wesen von Tarzan gehöre. „antes de que Tarzán, quien, para no perder la costumbre, se había subido a un árbol, diera la señal de alarma.“²⁹⁴

Hier wie dort werden die Kundschafter endlich fündig. Und hier wie dort ertönt der euphorische Ruf, dass die Amerikaner beziehungsweise Franco kämen. Jetzt bricht die Ungeduld heraus. Im Film wie in der Wirklichkeit schwenken alle ihre Fähnchen und stimmen Hochrufe hier auf die Amerikaner, dort auf Franco an. Und das Ergebnis dieses aufsehererregenden Ereignisses ist ebenfalls identisch. In beiden Fällen rasen die Autos der Amerikaner, wie jenes mit Franco, einfach vorbei an den jubelnden Dorfbewohnern. Die Menschen im Film und hier in Olleros sind gleichermaßen konsterniert. „(y supongo que también ante la decepción y la sorpresa generales), la comitiva pasó de largo a toda velocidad sin que Franco se parara tan siquiera a saludarnos.“²⁹⁵

Und wie im Film die Einwohner keine genaue Vorstellung von den Amerikanern haben, sie sich diese deshalb wie Cowboys ausmalen mit breitkrepmpigen Hüten und geladenem Colt im Halfter, genau so hat auch der Erzähler keine reale Vorstellung von Franco. Diese Tatsache bringt die erlebte Szenerie außerhalb von Olleros damit

²⁹¹ Escenas, S. 126.

²⁹² Escenas, S. 127.

²⁹³ Escenas, S. 127.

²⁹⁴ Escenas, S. 127.

²⁹⁵ Escenas, S. 128.

nochmals sehr nahe an die Situation von Becketts „Warten auf Godot“, wissen Wladimir und Estragon doch ebenfalls nicht, wie dieser Godot denn aussehen soll. Aufklärung über Franco erfährt unser Protagonist bei Llamazares erst am nächsten Tag und dies an dem Ort, der für ihn für verbürgte Informationen steht, im Kino. Das Kino bringt also letztlich die Wahrheit ans Licht. „Al día siguiente, en el cine, me enteré de por qué Franco no se había detenido a saludarnos.“²⁹⁶ Indem Llamazares in diesem ausführlichen, wenn auch nicht direkt kenntlich gemachten Zitat, die Realität mit der komödiantischen Fiktion vergleicht, diese als nahezu deckungsgleich aufeinanderlegt, decken sich hier wieder einmal Wirklichkeit und Fiktion, werden somit zu austauschbaren Größen.²⁹⁷

*Huérfano en la Catedral*²⁹⁸ erinnert an Victor Hugos "Der Glöckner von Notre Dame", ein Roman, der in den Verfilmungen mit Charles Laughton²⁹⁹ oder mit Anthony Quinn³⁰⁰ in der Rolle des Quasimodo, des Waisen in der Kathedrale, einem Kinogänger wie unserem Protagonisten bekannt sein muss.

Allerdings befinden wir uns hier nicht in Notre Dame in Paris, sondern in León. Diese Stadt stürzt mit all ihren Eindrücken auf den Erzähler ein. Normalerweise kennt er eine solch intensive Erfahrung nur aus dem "Erleben" im Kino, nicht aber aus der Wirklichkeit. „Durante varias horas, que a mí se me pasaron tan rápido como si hubiese estado en el cine.“³⁰¹ Eine Wirklichkeit von solch intensiver Wirkung könnte womöglich doch nur Teil einer Fiktion sein. So wähnt er die imposanten Bauwerke Leóns als Teil einer Filmkulisse. Besonders die mächtige Kathedrale übt auf ihn wegen ihrer beeindruckenden Größe die Wirkung einer Kulisse aus. „La Catedral era un sueño, una fotografía, un decorado de cine alzado en medio de la ciudad. ... como un decorado, fue como entró en mi memoria.“³⁰²

²⁹⁶ Escenas, S. 128.

²⁹⁷ Am Rande sei bemerkt, dass die Projektion von Berlangas fiktionalem Film ebenfalls in die Realität strahlte. Wurde der Spielfilm auf dem Filmfest von Cannes bei dessen Premiere 1952 von Jury, Presse und Zuschauern begeistert gefeiert und mit einer Palme ausgezeichnet, so löste er dennoch einen kleinen diplomatischen Konflikt mit der US-amerikanischen Regierung aus, die sich über ihre Botschaft in einer kurzen Note wegen des zum Ausdruck gebrachten Amerikabildes über den Film beschwert hatte.

²⁹⁸ *Waise in der Kathedrale*, Stummfilmszenen, S. 143.

²⁹⁹ *Der Glöckner von Notre Dame*, R. William Dieterle, 1939.

³⁰⁰ *Der Glöckner von Notre Dame*, R. Jean Delannoy, 1956.

³⁰¹ Escenas, S. 170.

³⁰² Escenas, S. 171.

Der Jugendliche ist überwältigt von den Eindrücken, die auf ihn immer wirken wie ein packender Film. Er weiß um die Wirklichkeit, in der er sich bewegt, doch angesichts ihrer intensiven Wirkung drängt sich ihm wieder und wieder der Vergleich mit dem Film auf. Sein Erlebnis in der Kathedrale von León ist von solch überwältigender Natur, dass er zu träumen glaubt oder meint, eben doch im Kino zu sitzen.

Porque como en un decorado de cine, fabuloso y bellissimo y terrible a la vez, me sentí cuando entré en ella... Aquella imagen me deslumbró todavía más.... Hechizado por aquel juego, ...para ver cómo ... las vidrieras se rompían en millones de partículas de luz, estaba yo aquella tarde, absorto como en el cine³⁰³

Wieder einmal haben sich Wirklichkeit und Film komplett überlappt. Beide Wahrnehmungsebenen scheinen austauschbar. Kino wird Wirklichkeit und Wirklichkeit wird Kino.

Wie sich der Roman dem Ende zuneigt, so verblassen die Erinnerungen mehr und mehr. Wenn der Erzähler die Personen auf den vorgefundenen Fotografien betrachtet, so erinnern sie ihn weniger an seine realen Freunde von einst als an Filmschauspieler aus einem der unzähligen Filme, die er in seinem Kino in Olleros gesehen hatte. So etwa im Kapitel *La foto muerta*³⁰⁴. „pero a los demás los veo como a actores de una película de la que sólo conservo esta cartelera; una cartelera ajada y ya casi sin color – igual que las del Minero al cabo de algunos meses – que ni siquiera me sirve y opara recordar aquélla.“³⁰⁵

Einmal mehr gleicht das Leben einem Film, der irgendwann verblasst und so auch letztlich in Vergessenheit gerät.

4.1.6. Film als Weckruf der Erinnerung

Die Fotografien generieren beim Ich-Erzähler längst verloren geglaubte Kindheits-erinnerungen. Zwar erhalten diese ihren ersten Impuls aus einzelnen Standbildern, aber genau daraus entwickelt sich allmählich ein Film, dem immer die Frage anhaftet, was ist Realität und was Fiktion.

³⁰³ Escenas, S. 172 f.

³⁰⁴ *Das erloschene Foto*, Stummfilmszenen, S. 156.

³⁰⁵ Escenas, S. 187.

la de los mineros que volvían del trabajo antes del amanecer, con todo el pueblo nevado, y cuyas figuras negras me cruzaba por la calle cuando, para ir a Sabero, salía de madrugada, sin saber nunca muy bien si eran hombres o fantasmas. Que es lo mismo que ahora pienso, sólo que también de mí, al ver de nuevo estas fotos que el destino me devuelve para hacerme rodar - ¿o inventar? - aquellos años.³⁰⁶

Indem sich bei Llamazares das Leben wie ein Film gestaltet oder sich ein bestimmter Lebensabschnitt wie ein Film gestalten lässt, scheinen hier Realität und Film in einer Wechselwirkung zueinander zu stehen. Die reale Welt hätte auch nur eine fiktionale Welt sein können. Fiona Schouten sieht in diesem Aspekt auch den Grund für Llamazares' dem Roman vorangestellten Statement zu *Novela o memoria*. Gleichzeitig scheint Llamazares dadurch zu betonen, dass auch seine Erinnerung getrübt sein könnte, da sie eben Fiktion ist. Außerdem, so Schouten, ist immer zu bedenken, dass Erinnerung auch von einem kollektiven Erinnern der Gesellschaft, von der man umgeben ist, beeinflusst wird.³⁰⁷ Dass der jugendliche Protagonist von einem kollektiven Gedächtnis beeinflusst ist, darf auch deshalb angenommen werden, da sich solch ein kollektives Gedächtnis aus kulturellen, sozialen und politischen Komponenten zusammensetzt.³⁰⁸ Wie zuvor zitiert, wird der Junge also immer wieder die Frage stellen, ob er tatsächlich Erlebtes erinnert oder ob er diese Erinnerung, dank der Fotografien und des damit in Gang gesetzten Filmes lediglich erfindet.

In *Retrato de un fantasma*³⁰⁹ erfahren wir, dass der Erzähler als Kind lange Hosen tragen wollte, um so den Filmschauspielerinnen zu imponieren. „parecer mayor ante los ojos de las mujeres que lo esperaban para besarlo en la pantalla del cine.“³¹⁰ Er hatte sich also den gleichen Erfolg gewünscht, den er von James Stewart kannte, hielt dieser doch die hübsche Julie Adams in den Armen. Der Erzähler und der junge Protagonist, die Erinnerung des Erzählers, wissen um die Fiktion von Kino. „igual que pintaba él los de las mujeres rubias que sólo viven en las pantallas.“³¹¹ Aber trotz dieses Wissens wird die Fiktion gesucht, da ihr eine Kraft innewohnt, die Fiktion und Realität miteinander verbinden, ja die Grenzen von Fiktion und Realität auflösen kann. „Lo cual no impide que, a pesar de todo, ahora recuerde aquel día y a aquel fotógrafo anónimo

³⁰⁶ Escenas, S.21.

³⁰⁷ Schouten Fiona, Turning Photographs into a Silent Film, S. 272.

³⁰⁸ ebd.

³⁰⁹ *Geisterporträt*, Stummfilmszenen, S. 21.

³¹⁰ Escenas, S. 28.

³¹¹ Escenas, S. 29.

como si, para mí, siguieran siendo todavía muy cercanos.“³¹² Mit diesem Erinnern, das laut Daniel Schacter niemals von einer einzelnen Fähigkeit des Gehirns gelenkt wird, sondern stets eine Vermengung unterschiedlichster Prozesse darstellt,³¹³ geht auch eine Verschiebung auf der Zeitachse einher. Die Erinnerung überbrückt völlig mühelos jede zeitliche Ordnung. Aus dem Jetzt kann sie in jede Station der Vergangenheit wandern, von einem zeitlich verankerten Ort zum anderen springen. Welzer sieht den Grund hierfür in der Kommunikationsfähigkeit jeder Erinnerung. Allerdings bedeute diese Kommunikationsfähigkeit auch, dass Erinnerung stets mit einer Absicht zukunftsorientiert ist.³¹⁴ Auch Schouten betont die Möglichkeit der Bewegung zwischen Vergangenheit und Gegenwart mit dem Mittel der Erinnerung.³¹⁵ Um die zeitliche Ordnung überwinden zu können, benötigt die Erinnerung einen Auslöser. Normalerweise findet sich dieser Auslöser in der Sprache verankert. Es kann jedoch auch der menschliche Körper als Medium für die Erinnerung dienen. Scheerer spricht in seinem Aufsatz zur Theorie der Erinnerung von einem *Weckruf* oder einem *Chispa inicial* (Initialfunke) oder einem *señal salida* (Startzeichen).³¹⁶ Wie Llamazares uns hier zeigt, könnte ein solcher möglicher Auslöser das Medium der Fotografie sein. Das Thema, das dieses oben zitierte Bild anschlägt, steht im nächsten Kapitel im Zentrum der Ausführungen.

Mehr und mehr werden die Fotografien, die er betrachtet, zu Standbildern in der Form, wie er sie als Junge stets im Schaukasten bewundert und danach gesammelt hatte. Und so wird sein Leben zu einem Film; der Junge erlebt einen Stummfilm.

por lo que hoy me he puesto a escribir, después de tantos años sin verlas, los pies de estas fotografías...y que, como carteleras viejas, resumen en sus imágenes la película de un tiempo que, sin que me diera cuenta, se fue quedando olvidado en lo más hondo de mi memoria como los rollos inservibles o quemados en el desván de la cabina del Minero.³¹⁷

³¹² Escenas, S. 29.

³¹³ Schacter, Daniel: *Searching for Memory*, S. 5.

³¹⁴ Welzer, Harald: *Das kommunikative Gedächtnis. Eine Theorie der Erinnerung*, München, 2005, S. 10

³¹⁵ „On the one hand, a photograph makes him realize that time has created a huge abyss between then and now. On the other hand, a picture can make a connection between past and present, and in a way, bring back the dead.“, Schouten, S. 275.

³¹⁶ Scheerer M.Thomas, *Modulando el pasado*, Hispanorama 113, 2006, S. 36 f.

³¹⁷ Escenas, S. 42.

Auch Schouten kommt zu dem Ergebnis, dass sich mit der Lektüre nach und nach ein Stummfilm einstellt.³¹⁸ Schouten sieht diese Formung zu einem Stummfilm bereits im Titel des Buches programmatisch angelegt.³¹⁹ Die Fotografien können als *La máquina del tiempo* benutzt werden. Der Begriff Zeitmaschine bedient dabei zwei Konnotationen, die wohl nicht zufällig sein dürften. Einmal steht er für ein fantastisches Gerät, mit dem man Zeitreisen antreten kann, etwa solche Reisen, wie sie der Ich-Erzähler gerade unternimmt. Und zum anderen ist es natürlich auch Filmtitel nach dem gleichnamigen Roman von H. G. Wells. „Es la máquina del tiempo que se enciende, el foco de la memoria que ilumina la película de aquella tarde de invierno y que la proyecta luego en la pantalla borrosa de los recuerdos y de los sueños.“³²⁰

Hier wird nun jene Zeit einem Film gleichgesetzt. Also die Frage gestellt, ob die Vergangenheit nicht doch nur Fiktion ist, ein Film, den man einst gesehen hat? Das eigene Gedächtnis dient jetzt als Projektionsfläche, als "schummrige Leinwand".

Den Vergleich von Leben mit Film, der vor einem abgespult wird, zieht Llamazares immer wieder heran, so auch in *Puente sobre el abismo*.³²¹ Dieses Leben setzte sich zunächst nur aus abstrakten und geometrischen Formen zusammen, ehe diese im letzten Moment, in der jeweiligen Gegenwart, Kontur gewönnen und Gestalt annähmen. Dies aber nur, um sich gleich darauf wieder in der Vergänglichkeit aufzulösen. Mit der Metapher einer Autofahrt schildert Llamazares diese Wahrnehmung.

Cuando uno viaja en coche por una carretera, no ve pasar en dirección contraria coches idénticos al suyo, sino manchas de colores tan hermosas y veloces como efímeras. Como tampoco ve, como vería si fuera caminando, casas y árboles estáticos, sino fugaces formas geométricas que se pierden a ambos lados de su vista a la misma velocidad con la que él pasa. De ese modo, la mirada del viajero se transforma y el parabrisas de su coche se convierte en la pantalla de un cine móvil por la que el paisaje pasa como si fuera la cinta de una película.³²²

Diese hier verwendete Metapher der Windschutzscheibe für die Leinwand taucht in Llamazares Roman in Variationen immer wieder auf. Damit wird verdeutlicht, dass das

³¹⁸ „And so, the attempt to recover his childhood years results in a mere illusion of those years – in the shape of a silent film.“, Schouten, S. 279.

³¹⁹ „The prose pictures do not just come to life; they are scenes that flow together to form the movie of the narrator’s life.“ Schouten, S. 276.

³²⁰ Escenas, S. 42 f.

³²¹ *Brücke über dem Abgrund*, Stummfilmszenen, S. 42.

³²² Escenas, S. 51.

Leben einer Filmprojektion ähnelt. Und ist dies so, so verschwimmen immer wieder die Ebenen von Schein und Sein. Immer wieder wird die Frage gestellt, was ist Wirklichkeit und was nur Fiktion. Da Llamazares mit dem Konzept der Stummfilmszenen das Thema der Erinnerung behandelt, bricht er die Frage nach der Wahrheit gleich auf zweifache Weise. Einerseits stellte er, wie hier aufgezeigt, immer wieder die Frage, inwieweit die Welt des Kinos in unser Leben eindringt, uns beeinflusst, inwieweit Film in einer ständigen Wechselbeziehung zu unserem tatsächlichen Leben steht. Andererseits stellte er anhand der Gedanken zu den Fotografien auch die Frage, inwieweit Erinnerung bloße Fiktion ist. So interessant diese Frage ist, mit all ihren psychologischen Deutungsmöglichkeiten, so wird ihr hier jedoch nur in dem Maße weiter nachgespürt, in dem sie für die Behandlung der Intertextualität von Film und Erzählhandlung von Bedeutung ist.

Wie sehr sich Wirklichkeit und Fiktion miteinander vermischen, zeigt auch die Art, wie der jugendliche Erzähler mit Franco konfrontiert wird. Beispiel hierfür ist das Kapitel *La huelga (película para mayores)*.³²³ Er sieht den Generalísimo regelmäßig in den Nachrichten im Kino, aber er nimmt ihn über Jahre nicht als realen Politiker war. Der Vergleich mit Charlie Chaplin, der auch *Der große Diktator*³²⁴ gespielt hatte, und mit den beiden tollpatschig wirkenden Komödianten Oliver Hardy und Stan Laurel dürfte hierbei nicht zufällig gewählt sein. „Luego, como lo veía en el No-Do,³²⁵ antes de cada película, gesticulando y andando rápido, creía que era un actor, como Charlot o el Gordo y el Flaco, sólo que con menos gracia.“³²⁶ Wird der Vergleich von Franco mit Chaplin angestellt, so wird, wie bereits erwähnt, unmittelbar assoziativ der Vergleich mit Franco und Chaplins Figur als Diktator evoziert. Somit wird Franco hier im Film der Wochenschau mit dem Mittel des Kinos lächerlich gemacht. Llamazares schlägt Franco sozusagen mit seinen eigenen Waffen. Zwar will dieser das Kino für seine Propaganda ausnutzen, doch in Wirklichkeit nutzt das Kino hier auf geniale Art und Weise seine Mittel cineastisch erzeugter Illusion, um Franco zu kritisieren.

³²³ *Der Streik (Film für Erwachsene)*, Stummfilmszenen, S. 117.

Der Titel ist gleichzeitig Filmtitel des russischen Regisseurs Sergej Eisenstein. *Der Streik* (Stacha) ist sein erster Spielfilm aus dem Jahre 1925.

³²⁴ *The Great Dictator*, USA 1940 R. Charles Chaplin. Siehe bilddokumentarischer Anhang Abbildung Nr.42.

³²⁵ Siehe bilddokumentarischer Anhang Abbildung Nr. 40.

³²⁶ Escenas, S. 139.

4.1.7. Die Welt: eine Leinwand (Diegetische Präsenzen)³²⁷

Das in diesem Kapitel geschilderte Erlebnis mit der Guardia Civil hat Llamazares in der Manier einer Filmszene gestaltet. Dabei entstammt nicht nur das Personal einem Agententhiller oder Psychokrimi, auch die Perspektive gleicht der Kameraführung in jenen Filmen, die aus verstecktem Winkel das Geschehen beobachtet und dem Zuschauer präsentiert.

Desde la ventana de mi habitación, que daba justo a la plaza, vi a varios guardias civiles que caminaban bajo la lluvia cubiertos con sus capotes y chapoteando en el barro....mientras unos seguían andando, otros entraron en los portales o se apostaron en las esquinas como si estuvieran esperando a alguien.³²⁸

Der Erzähler empfindet die reale Welt wie einen Agententhiller. Und er vergleicht das Geschehen im Rückblick auch konkret mit einem Kinoerlebnis. Er habe sich dieses Erlebnis wie ein Bild in seinem Gedächtnis eingeprägt, als "wäre es ein im Lauf der Zeit verblichenes Filmfoto".³²⁹ Ja nicht nur ein Foto, es muss sich eben um einen gesamten Film gehandelt haben. „El argumento de esa película, la historia que quedó oculta detrás de esa cartelera y de las contraventanas de mi casa, todavía lo recuerdo levemente.“³³⁰

Wenn sich der Erzähler in *Judas en la carretera*³³¹ überlegt, wie der Verräter wohl ausgesehen haben mag, der die Absicht des Streiks der Guardia Civil preis gab, dann entwickelt er ein fast stereotypes Szenario eines Gangsterfilmes. „Lo imaginaba esquinado, torvo, mirando siempre de lado y constantemente en guardia.“³³²

Er stellte sich den Verräter mit einem körperlichen Defizit vor, damit dies extra verwegen und besonders beeindruckend wirkte. So wählte er erst den hinkenden Friseur, dann Silva, den Mann mit dem verdrehten Auge, als den Übeltäter. So wie er es in den Filmen gelernt hatte, so beschattete er nun seine Mitbürger. Er überträgt also ein

³²⁷ Die Nähe zum Film und Schreiben für den Film drückt sich auch in Llamazares' Filmografie aus. Bislang hat er fünf Drehbücher für das Kino verfasst: *Retrato de un Bañista* (1984), *Luna de Lobos* (1987), *La fuente de la edad* (1991), *El techo del mundo* (1995), *Flores de orto mundo* (1999).

³²⁸ Escenas, S. 141.

³²⁹ Escenas, S. 141.

³³⁰ Escenas, S. 141.

³³¹ Judas auf der Straße, Lf op. cit., S. 124.

Bei diesem Titel klingt auch der Film *El Judas*, E. 1952, von Ignacio Farrès Iquino mit, dessen Szenerie zu Teilen der Szenerie dieses Kapitels ähnelt.

³³² Escenas, S. 147.

stereotypes Muster der Filmsprache auf das reale Leben. „seguí hasta el bar o hasta el lugar al que fueran, controlando lo que hacían y con quiénes se paraban por la calle.“³³³

Aus diesem Handeln, das seiner vom Kino gespeisten Fantasie entsprungen war, taucht er dann über in die Realität und konzentriert sich nun auf Judas, der ihm wegen seines Namens interessant erscheint, der jedoch bald an den Folgen seiner Alkoholsucht stirbt und wohl nicht der Verräter gewesen sein dürfte. Auch in Iquinos erfolgreichem *El Judas*, welches eine Variante des Passionsspiel zum Thema hat, spielen die Einwohner von Esparreguera die Rollen. Außerdem wurden die Schauplätze nicht künstlich im Studio errichtet, sondern man drehte auf den Straßen und Plätzen des Ortes, wie der Kritiker Rafael de España betont.³³⁴

Neben der möglichen Assoziation mit dem Film *Tango-Bar*³³⁵ wird bei dem Titel *Tango*³³⁶ auch deshalb eine intermediale Referenz zum Kino hergestellt, weil damit die Ebene der Musik benannt ist. Und Musik gehört stets zur Tonspur eines Filmes dazu, als Teil des Dialogs und Mittler zwischen Bild und Dialog. Immer wieder dient das Kino dem Erzähler als Ordnungsgröße seiner Erinnerungen. So kann er sich oft nicht an das entsinnen, was sich tags zuvor ereignet hat, aber mit Hilfe der gesehenen Kinofilme ist er in der Lage, bestimmte Ereignisse aus der Vergangenheit abzurufen.

Lo sé porque había comido y estaba haciendo tiempo por la calle hasta la hora del cine, que ese día – me acuerdo aún y , sin embargo, qué extraño es todo, ya no recuerdo lo que hice ayer – anunciaba Los titanes, una película mitológica que a mí me gustó tanto que la vi hasta cuatro veces.³³⁷

Er beobachtet, wie jemand auf der Straße mit seinem Motorrad daherkommt und gegen einen Baum fährt. Das Ereignis erscheint so dramatisch, dass es sich nur auf einer Leinwand ereignen kann. Waren bisher die Windschutzscheibe des Autos oder Gehirn und Herz Projektionsfläche für den Film, der sich im Leben abspielt, so ist nun die

³³³ Escenas, S. 148.

³³⁴ „En el plano formal, la película destaca por su veracidad ambiental: la mayoría de escenarios son naturales, sin reconstrucciones de estudio, y los actores son precisamente los habitantes de Esparreguera“, de España, in: *Las grandes películas del cine español*, S. 85.

³³⁵ *Tango-Bar*, Regie John Reinhardt, USA 1935.

³³⁶ Auch hier schwingt wieder ein Filmtitel mit. Mit dem Zusatz „Tango“ gibt es eine Reihe von Filmen, die im Minero gelaufen sein könnten. Am ehesten aber „Tango-Bar“, der im Barcelona der Dreißiger spielt.

³³⁷ Escenas, S. 155.

gesamte Welt Projektionsfläche, Leinwand. Der Protagonist ist auf dem Weg ins Kino und steht vor einer Bar. Sein Blick ist auf die Landstraße gerichtet. Von dort kommt Tango mit seinem Motorrad. Dieses Erleben nimmt er auf wie eine Filmhandlung, die reale Umgebung wird zum Set. Alles, was sich in seinem Blickfeld abspielt, spielt für ihn auf einer Leinwand. „Todo sucedió muy rápido, en apenas unos segundos, que fueron los que tardó en cruzar delante de mí.“³³⁸ Auch die Art der Wahrnehmung entstammt wiederum eher der eines handlungsreichen Abenteuerfilmes als der Wirklichkeit, in der sich der tödliche Unfall ereignet.

Se acercó, pasó ante mí (no iba a mucha velocidad: había nieve en la calzada), siguió veinte o treinta metros y, de pronto, cuando estaba a punto ya de desaparecer del cuadro, salió despedido a un lado, como si fuera un cohete, y fue a parar contra un árbol. Lo que vi a continuación fue una cadena en el aire, una rueda dando vueltas y a él, que volvía de nuevo rebotado a la calzada³³⁹

Als er erkennt, um wen es sich bei dem tödlich Verunglückten handelt, erinnert er sich an ihn, wie an einen Filmhelden. Deshalb ist die Erinnerung auch so dramatisch ausgestaltet.

A mí me pareció un cow-boy por las patillas y por las botas y por la forma en que bebía la cerveza, directamente de la botella y de espaldas al mostrador, y eso fue ya suficiente para que, desde el primer momento, comenzara a admirarlo sin condiciones: había visto muchos hombres como él en las películas, pero nunca en la vida real.³⁴⁰

Die Welt des Kinos ist hier also in der Figur von *Tango* zur Realität geworden. Der Kinoheld ist scheinbar aus der Leinwand herausgestiegen und trinkt nun sein Bier in Los Pelayos, einer Bar von Olleros. Bewunderung erfährt also nicht der tatsächliche Mensch, sondern zunächst der Schauspieler. Nur wenn ein leibhafter Mensch sich so verhalten kann, wie ein Schauspieler, dann kann er auch Bewunderung erfahren. Die Welt der Fiktion übt somit mehr Kraft auf die Wirklichkeit des Jungen aus, als die Wirklichkeit selbst.

³³⁸ Escenas, S. 156.

³³⁹ Escenas, S. 156.

³⁴⁰ Escenas, S. 157.

4.1.8. Die Kapitelüberschriften und ihre intermedialen Bezüge

Betrachten wir nochmals gesondert und zusammenfassend das Inhaltsverzeichnis mit seinen Kapitelüberschriften, so wird der Bezug zu Kino und Film überdeutlich. Von den 28 Kapiteln können 20 mit Kino und Film in Verbindung gebracht werden. Zu diesen 20 addiert sich die Einleitung, die sich explizit auf Film und Kino bezieht. Die dadurch entstehenden intertextuellen Bezüge können wir in vier Bereiche gliedern: Reale Filmtitel, assoziierte Filmtitel, Filmtechnik sowie Filmmusik. Einige der Überschriften berühren hierbei mehrere Bereiche gleichzeitig, wodurch eine Intensivierung der intermedialen Referenzen zustande kommt.

Zu den realen Filmtiteln gehören: Kapitel 1 *Ferne Horizonte*, Kapitel 4 *Die Zeitmaschine*, Kapitel 5 *Man lebt nur einmal*, Kapitel 9 *Die amerikanische Nacht*, Kapitel 14 *Reise zum Mond*, Kapitel 20 *Der Streik* und Kapitel 25 *Der Weg ins Leben*³⁴¹. Man darf davon ausgehen, dass diese Titel sowohl dem Protagonisten wie auch dem Autor bekannt sind.

Unter den assoziierten Filmtiteln verstehe ich solche, die entweder wie der Titel eines Filmes klingen oder die unweigerlich an einen konkreten Film erinnern. Dabei kann diese Erinnerung entweder für den Leser wie für den Protagonisten zugänglich sein oder sich ausschließlich dem Leser erschließen. Es handelt sich hierbei um die Kapitel 3 *Die Teufelsberge*, Kapitel 6 *Die Brücke über dem Abgrund*, Kapitel 11 *Die Welt auf der Kinnschuppe* Kapitel 21 *Judas auf der Straße* Kapitel 22 *Tango*, Kapitel 24 *Waise in der Kathedrale* sowie Kapitel 28 *Las Colmenas*.

Die Teufelsberge klingt wie ein Western, man könnte unschwer die Monolithen von Monument Valley damit assoziieren, die für eine Unmenge von Western als Kulisse dienten. Und in der Tat gibt es einen Western mit nahezu gleichnamigem Titel³⁴². Da der Film jedoch von 1971 stammt, kann er dem Protagonisten nicht zugänglich gewesen sein. Hören wir *Die Brücke am Abgrund*, so wird jeder Kinointeressierte damit sofort *Die Brücke am Kwai*³⁴³ in Verbindung bringen. Und dieser Monumentalfilm kann

³⁴¹ *Der Weg ins Leben*, R. Nikolai Ekk, 1931.

Die übrigen Filme wurden bereits zitiert, weshalb hier auf Nennung von Ort, Jahr und Regie verzichtet wird. Am Ende des Kapitels sind jedoch nochmals sämtliche Filme aufgeführt, die in Llamazares Roman direkt oder indirekt erwähnt werden.

³⁴² *Südlich der Teufelsberge*, Regie William Sachs, Lewis Lehmann, USA 1971.

³⁴³ *Die Brücke am Kwai*, Lean David, GB 1957.

durchaus im Minero gelaufen sein. Bei *Die Welt auf der Kinnschuppe* kommt man an Charlie Chaplin nicht vorbei. Hat sich einmal diese Assoziation eingestellt, so wird man das Bild, wenn Chaplin in *Der große Diktator*³⁴⁴ mit der Weltkugel spielt, stets klar vor Augen haben. Einige Kapitel später wird Chaplin, wie wir gesehen haben, wörtlich im Text zitiert. Auf die Assoziationen des spanischen Erfolgsfilmes *El Judas* aus dem Jahre 1952 habe ich im entsprechenden Kapitel bereits ausführlich verwiesen. Ebenso verwiesen wurde bereits in entsprechendem Umfang auf jene Assoziation im Kapitel *Waise in der Kathedrale* zu Hugos Verfilmungen vom *Glöckner von Notre Dame*. Das Kapitel *Tango* lässt möglicherweise den Titel *Tango-Bar*³⁴⁵ assoziieren. Auch dieser weniger bekannte Schwarzweiß-Film kann im Minero durchaus gezeigt worden sein, schildert er doch eine melodramatische Geschichte im Barcelona der Dreißiger. Für Kapitel 28 stellt sich eine Assoziation mit Mario Camus Verfilmung *La Colmena* nach Camilo José Celas gleichnamigem Roman jedoch nur im spanischen Original ein, da die deutsche Übersetzung die Kapitelüberschrift in *Wie der Schnee* abgeändert hat.

So geht das zentrale Bild des Kapitels und somit eine der Kernaussagen, wenn nicht verloren, so wird sie zumindest abgeschwächt oder der Fokus wird willkürlich verschoben. Die Überschrift greift den letzten Satz der deutschen Übersetzung auf, der im spanischen Original gänzlich fehlt. Durch den Blick auf den Winter jedoch wird die Assoziation seltsamerweise verstärkt, spielt Celas Roman doch auch zentral im Winter. Und wie in Celas Roman wird das Leben mit den unzähligen Waben eines Bienenstocks verglichen, der dadurch für Vielfalt, aber auch für Ende und Mühsal stehen kann. Für den Protagonisten kann hier höchstens der Roman mitschwingen. Für den Erzähler aus dem Heute, wie für den Leser jedoch auch die 1983 von Mario Camus entstandene Verfilmung.³⁴⁶

Als filmtechnische und mit dem Film verwandte Fachbegriffe können wir die Kapitel *Geisterporträt*, *die amerikanische Nacht*, *Leben in Schwarzweiß*, *Farbe der Welt*, *Das erloschene Foto* und *Während der Vorspann läuft* lesen. Die zuletzt zitierte Überschrift benennt unmittelbar den Vorgang der Filmprojektion. Die amerikanische Nacht ist, wie auch bereits ausgeführt, ein filmtechnischer Begriff aus dem Bereich der Belichtungs-

³⁴⁴ *Der Große Diktator*, Regie Chaplin Charles USA 1940.

³⁴⁵ *Tango-Bar*, Regie John Reinhardt, USA 1935.

³⁴⁶ *La Colmena*, R. Mario Camus 1983. Die Verfilmung des Werkes des mit dem Nobelpreis ausgezeichneten Camilo José Cela wurde im Entstehungsjahr auf der Berlinale mit dem Goldenen Bären als bester Film prämiert.

technik. Die übrigen Kapitelüberschriften lassen sich mit Film in der Weise sofort in Verbindung bringen, da sie sich mit der Darstellungsform von Bildern beschäftigen.

Schließlich assoziieren einige Kapitel Musik. Und auch damit bewegen wir uns stets in unmittelbarer Nähe zum Film, ist der Film doch untrennbar mit Musik verknüpft, sei es in Form von Filmmusik oder von musikalischer Begleitung, die zu Zeiten des Stummfilms zur Projektion im Kinosaal direkt eingespielt wurde. In diese Kategorie lassen sich die Musikrichtungen oder Tänze *Arabische Musik*, und *Tango* einreihen, ebenso das Lied *Fremde in der Nacht*, wie auch das Kapitel *Das Compostelaner Orchester*.

4.1.9. Zusammenfassung

Zusammenfassend können wir für Llamazares' *Stummfilmszenen* festhalten, dass Kino zunächst rein materiell und funktional als Lokalität und geografischer Ort dargestellt ist, wobei es sich um einen Ort handelt, der in zentraler Lage der Dorfgemeinschaft angesiedelt ist. Doch dieser Ort verweist bereits aus der Realität in die Fiktion, aus der Enge des Dorfes in die Welt. Dafür ist Kino-Betreiber Señor Mundo wegen seines sprechenden Namens („Herr Welt“) prädestiniert und beauftragt.

Kann Kino auf einer vordergründigen Ebene auch Mittler von Realität sein, etwa durch die Wochenschauen zum spanischen Alltag, so kann sich in der Umkehrung das reale Leben aus der Fiktion speisen, erscheint die tatsächliche Umgebung mit ihren Plätzen, Straßen und Kathedralen dann wie ein Filmszenario, wie ein künstlich errichteter Drehort. Wirklichkeit ist nur noch Filmkulisse. Wirklichkeit kann so beeindruckend sein wie ein Film. Obwohl wir erwarten würden, dass es sich umgekehrt verhält, dass ein guter Film so faszinierend sein könnte wie die Wirklichkeit. Die reale Welt speist sich hier aus der Fiktion oder zumindest aus der Schnittstelle zwischen Fiktion und Realität.³⁴⁷

Die Welt des Kinos mit seinen technischen Begriffen ist so intensiv in unsere Wirklichkeit eingedrungen, dass reale Phänomene mit Termini des Kinos erläutert und auch so empfunden werden. Denken wir etwa an das Phänomen der *Amerikanischen Nacht*.

³⁴⁷ „Der Roman zeigt, dass an der beweglichen, verschiebbaren Grenze zwischen Realem und Imaginärem unser Weltbild entsteht, dass an dieser Berührungslinie das empirisch Vorhandene zugerichtet und sinnfähig gemacht wird.“ Rien, S. 112.

Die Frage nach dem Sein als Abgrenzung zum Schein im Leben kann also, wie wir an vielen Passagen gesehen haben, ausgezeichnet mit dem Medium des Films diskutiert werden. Wohl diese besondere Spannung zwischen Realität und Fiktion, die Film auslösen kann, ist mit ein wichtiger Beweggrund für die Autoren, sich für dieses Medium als Referenzgröße in ihren Romanen zu entscheiden und sich dieser intermedialen Bezugsmöglichkeiten zu bedienen. Wirklichkeit und Fiktion vertauschen Dank des Spiels mit dem Ort Kino und dem Medium Film ihre Vorzeichen oder sind austauschbar. Wirklichkeit kann nach Meinung des Protagonisten oft nur Fiktion sein, da er sie in seinem Kino noch nicht gesehen oder erlebt hatte. Umgekehrt ist somit paradoxerweise die Welt des Kinos, die tatsächliche Welt der Fiktion, zum Garanten für Wirklichkeit geworden. Aus der Ambivalenz, die aus dem Spannungsfeld Welt/Film und Film/Welt entsteht, zeigte sich, wie ein Jugendlicher in den Sechzigern sein Weltbild konstituieren musste. Die hieraus resultierende, kulturhistorisch bedeutsame Diagnose könnte für die Generation dieser Erzähler stehen. Das Bewusstsein im Roman formt sich aus reiner Fiktionalität, allerdings wird diese Fiktionalität um eine reale Dimension erweitert, um die sozialer und kultureller Werte des Autors sowie jene des Lesers. Aus diesem Grund sieht Schouten in Llamazares' Roman sowohl einen Ausdruck von persönlichem wie auch kollektivem Gedächtnis.³⁴⁸ Um diese enge Verknüpfung von Film und Realität aufzuzeigen, bedient sich Llamazares immer wieder filmischer Techniken. Dadurch wurden Wirklichkeit und Fiktion nicht nur austauschbar, sondern sie können sogar ihre Vorzeichen in der Form ändern, dass die Wirklichkeit Erinnerungen an das Kino auslöst. In dem Moment, wenn die Wirklichkeit an die Fiktion des Kinos erinnert, wird Wirklichkeit zur Fiktion. Diese Möglichkeit besteht umso mehr, da unser Protagonist uns zu bedenken gibt, dass so manche Erinnerung nicht real memoriert ist, sondern der Erfindung unseres Gehirns entspringt.

Was die Möglichkeiten des Erzählens betrifft, so gelingt es auf Grund der Intertextualität von Film und Literatur besonders geschickt, Zeitsprünge im Erzählen zuzulassen. Der Autor benötigt keine Rechtfertigungen für seine „Zeitreise“. Das Medium Film ermöglicht leichtfüßiges Agieren auf der narrativen Zeitachse. Die chronologische Erzählstruktur kann mit Hilfe einer medialen Referenz scheinbar bedenkenlos aufgehoben werden, ohne dass der Leser in seinem Textverständnis dadurch beeinträchtigt oder, dass er die Glaubwürdigkeit des Erzählens in Frage stellen

³⁴⁸ Schouten, S. 274.

würde. Das Kino ist auch Vehikel, räumliche Distanzen zu überbrücken, der Enge von Olleros zu entkommen.³⁴⁹

Zentrales Thema in Llamazares' Roman ist das Erinnern, wie auch Beisel und Kenna in ihren Analysen betonen.³⁵⁰ Nach Ravenet ist Erinnern für Llamazares das einzig mögliche Substrat von Literatur. Deshalb bildet es das Skelett der Erzählung, worin es dann Gestalt annimmt.³⁵¹ Dieses Erinnern manifestiert sich sowohl in einzelnen Bildern, wie auch in Filmsequenzen und kompletten Filmen, die in unserem Gedächtnis ablaufen oder abrufbar sind. Damit wir diese Erinnerungen sichtbar machen können, benötigen wir geeignete Projektionsflächen. Solche „Leinwände“ können das Gedächtnis, Windschutzscheibe, das Herz oder das gesamte Leben sein. Was an Erinnerung im übertragenen Sinne mit Bildern oder Filmen zum Ausdruck gebracht werden kann, lässt sich mit dem realen Medium Film, wenn man die Kunstfertigkeit von Llamazares besitzt, bestens verknüpfen. Für das Thema des Erinnerns bietet sich das Medium Film als intertextuelle Referenzebene geradezu an,³⁵² wird doch die Erinnerung mit einer Kamera mit Weichzeichner verglichen. Die Nähe zum Film scheint anhand der Komposition mit den vorgefundenen Fotografien nahezu zwingend nötig, gleicht doch die Summe der Erinnerung, welche die Fotos auslösen, einem Film.

³⁴⁹ „El narrador se refiere al cine. El cine abre en el espacio de Olleros, del que el narrador nunca ha salido, las ventanas hacia el espacio exterior.“, Penzkofer, S. 180.

³⁵⁰ „tematizan repeditadamente la memoria y el recuerdo relacionándolos con la búsqueda de la identidad o historia propia de los personajes.“ Beisel, S. 23.

„En *Escenas de cine mudo* la reflexión artística sobre los mecanismos de la memoria se convierte en leit motif y metáfora del hecho creador. Kenna, S. 202.

³⁵¹ „Para él ésta es el único sustrato de literatura. La memoria en sí, o la creación de una memoria, es generador y eje de la narración que sólo presta es esqueleto narrativo, sino que también adquiere cuerpo en su obra.“, Ravenet, S. 392.

³⁵² „Por eso es arriesgado creer que Llamazares ve en la fotografía y el cine (en ir a él ...) un desdoblamiento de las posibilidades básicas de la memoria.“, Kenna, S. 191.

Bilddokumente zu *Escenas de cine mudo*



Nr. 36
Bend of the River

Die Pin Ups der Hollywood-Schönheiten inspirierten die Jugendlichen von Ollereros zu ihren ersten erotischen Fantasien.



Nr. 38
Marylin Monroe



Nr. 39
Esther Williams



Nr. 37
Unter dem Titel *Horizontes Lejanos* lief in Spanien der Western *Horizons West*.



Carátula de NO-DO

Nr. 40
Vor jedem Film lief in den spanischen Kinos zur Zeit der Franco-Diktatur die Wochenschau *No-Do* (Noticiario Documentales).



Nr. 41

Die Bewohner des kleinen Ortes warten auf die Ankunft der Amerikaner, wie die Bewohner von Olleros auf Franco warten. Berlangas Film gehört zu den erfolgreichsten spanischen Filmen aller Zeiten.



Nr. 42

Charlie Chaplin in *Der Große Diktator*, der nach Meinung des Protagonisten in Llamazares Roman Franco zu ähneln scheint.



Nr. 43

John F. Kennedy bei seiner Ankunft in Dallas, kurz vor seiner Ermordung 1963.



Nr. 44

Die Reise zum Mond ist einer der ersten Science Fiction Filme, verfasst von Méliès nach Romanen von Jules Verne und H.G.Wells.

4.2. Kino offeriert Verhaltensmodelle und Stilideale

Rafael Chirbes, *La buena letra*³⁵³

Ähnlich wie bei Llamazares geht es auch bei Chirbes um das Erinnern. Dieses Erinnern ist bei Chirbes als Einspruch gegen verfälschende und verharmlosende Formen des Erinnerns zu verstehen.³⁵⁴ Hatte Llamazares seinen Text mittels 28 vorgefundener Fotografien strukturiert, so teilt Chirbes seinen Roman in fünf große Abschnitte, welche jeweils markante Lebensabschnitte umfassen. Hier wie dort ist das Verhältnis Mutter Sohn angesprochen. Erhält bei Llamazares der Sohn die Fotografien quasi als Erbe, so erzählt nun bei Chirbes die Mutter ihrem Sohn am Vorabend ihres Todes die Geschichte der Familie. Es spricht jedoch ausschließlich die Mutter, sodass wir den Eindruck erhalten, wir folgten einem inneren Monolog. Die Sprache selbst darf man als schlicht bezeichnen, die jedoch von ungewöhnlicher poetischer Rhythmik besetzt ist. Diese Qualität hebt auch Muñoz Molina hervor.³⁵⁵ Auf Qualität und Aussage hin betrachtet hält García Montero Chirbes' Novelle für unentbehrlich.³⁵⁶

Manuela Jahrmärker schreibt zur Form und Intention: „Dem zeitlichen Kreis entspricht also ein inhaltlicher: Die Figur des Ich überlebt sich, wird sich in seiner eigenen Umgebung fremd, und es wird dies – eine Einsicht, die zwar nicht ausgesprochen ist, die aber aus der kompositorischen Anlage des Werkes hervorgeht – auch das Schicksal aller jetzt Modernen sein.“³⁵⁷ Dieses hierin beschriebene Schicksal spiegelt sich wider, wie mir scheint, an der im Roman aufgegriffenen und intensiv verwendeten Motivik von Kino und Film, wie auch in deren historischen Entwicklung für den geschilderten Zeitraum.

Zunächst verwendet Chirbes das Kino als vordergründigen Ort der Entspannung und des Vergnügens. Dieser Ort gehört mit zu den zentralen Punkten des gesellschaftlichen

³⁵³ Chirbes Rafael: *La buena letra*, Editorial Anagrama 1992, Barcelona, (1992), 2002.

³⁵⁴ „Se opone a una memoria que reprime las divergencias políticas de la historia reciente de España, segundo representa una protesta contra aquella forma de recuerdo que trata de armonizar minimizando y falsificando en realidad la historia de una vida“, Rien Horst: Biographie und Geschichte als Projekt, S. 89.

³⁵⁵ „Cada vez que yo abro una novela de Rafael Chirbes no puedo dejarla hasta el final.“ Muñoz Molina in Rico, Francisco: *Historia y crítica de la literatura española. 9/1 Los nuevos nombres: 1975 - 2000*, Barcelona, 2000, S. 414.

³⁵⁶ „Ana es la protagonista de *La buena Letra* (1992), la novela de Rafael Chirbes, un libro que me parece imprescindible en la narrativa española actual.“ García Montero, Luis, *Los tiempos oscuros*, in: Rico, Francisco: *Historia y crítica de la literatura española. 9/1 Los nuevos nombres: 1975 - 2000*, Barcelona, 2000, S. 412.

³⁵⁷ Jahrmärker, Manuela: *Das Ich im Mittelpunkt der Historie*, Wortlaut.de, Göttinger Zeitschrift für neue Literatur, www.hainholz.de/wortlaut/chirbes (23.10.2008).

Lebens in dem kleinen Städtchen Bovra. Chirbes nutzt Kino auch, um damit die Welt des Wunderbaren darzustellen, was den armen und teils von persönlichen Schicksalen gebeutelten Menschen Hoffnung und Zuversicht für ihre Wirklichkeit verleiht. Pedro Alonso sieht hierin ebenfalls den starken Gegenpol zur Enge des Hauses, das für Ana manchmal wie ein Gefängnis erscheint.³⁵⁸ Somit treten das Kino und die Welt des Films in ein Spannungsverhältnis mit der Realität. Dieses Spannungsverhältnis bewegt sich in erster Linie zwischen den beiden Polen Schein und Sein. Und in diesem Spannungsverhältnis werden Kino und Film zu einer Gesamt-Metapher, wie Ana ihre Welt erfährt.

Im Zentrum von Anas Erzählung steht die Beziehung Anas zu ihrem Mann. Die erzählte Zeit umfasst dabei ungefähr fünfzig Jahre. Ana steht am Ende ihres Lebens, das sich im Rückblick als Illusion erweist, ähnlich jener Illusion, die sie aus dem Kino erfahren hatte.

Deutlich wird hier Kino zur Metapher über unser Leben überhaupt. Kino, das sind Träume, das ist Glanz, das ist Schönheit. Doch dieser Glanz, diese Träume und die Schönheit erweisen sich letztlich nur als leere Hülle und bloßer Schein. In zartem melancholischem Ton, der jedoch frei ist von Sentimentalität, entwirft Chirbes hier das Bild einer armen Handwerksfamilie in den Zeiten während des spanischen Bürgerkriegs und der Jahre danach. In dem Städtchen Bovra³⁵⁹ fristet die Familie ihr Dasein und kommt mehr schlecht als recht über die Runden. Der Leser lernt Ana als junges Mädchen, Ehefrau, Mutter und Schwägerin kennen. Die Erfahrungen während des Bürgerkrieges haben die Familie zusammengeschweißt, sie aber auch mit Traumata versehen, welche die Familie nun bedrohen. Schwager Antonio ist traumatisiert aus dem Krieg zurückgekehrt und kann sich letztlich nicht mehr in die neu geschaffene Ordnung einfügen.

Die titelgebende schöne Schrift wird von Isabel, Antonios Frau, geschrieben, die einer geheimnisvollen und Unheil bringenden Filmdiva ähnelt.³⁶⁰ Isabel ist der Gegenentwurf zum Leben auf dem Land. Vordergründig ist sie gebildet. Die Großfamilie zerfällt nach und nach. Eltern und Anas Mann sterben, ohne voneinander Abschied

³⁵⁸ „El cine es un espacio que aparece en todos los segmentos. Es el único espacio de evasión, ensoñación y desahogo para Ana, que compensa los cerrados límites y tristezas de los espacios cotidianos.“ Alonso Pedro, *Contra el ruido y el silencio*, S. 25.

³⁵⁹ Bovra liegt in Südsanien in der Nähe von Valencia.

³⁶⁰ „Venía impresionante. Aquí, de no ser en las películas, jamás habíamos visto a una mujer que vistiese con tanta afectación. Por no faltarle, ni siquiera le faltaba el gorrito: uno de esos gorros que tanto nos hacían reír a tu hermana y a mí cuando los veíamos en el cine.“ (buena letra, S. 96). Siehe bilddokumentarischer Anhang Abbildung Nr. 45.

genommen zu haben. Mehr und mehr wird die Erzählung zu einer Geschichte der Resignation. Was war dieses Leben? War es nur ein Traum, wie ein Film? Die Metapher des Kinos als Medium der Lüge und des Scheins ist Hauptmotiv und zentrales Thema in Chirbes kurzem Roman.³⁶¹ Denn auch Isabels Tagebuch mit seiner schönen Schrift dient nur dazu, den Schein zu wahren.³⁶² Ana muss erkennen, dass ihr Sohn, dem sie ein Studium ermöglicht hatte, was jedoch die Entfremdung zu ihr mit begründete, sich nicht aus ihrer Vergangenheit speisen möchte, sondern sehr materiell orientiert nach vorne blickt. Er betrachtet das Haus nicht als Familienerbe, sondern als Immobilie für lukrative Spekulation.³⁶³ Im Gespräch mit Santiago Fernández erklärt Chirbes, dass das verwendete Bild des Hauses, das zum Abbruch steht, für ihn Metapher dafür ist, dass ein Teil unserer Erinnerung verloren geht. Und im Fall von *La buena letra* würden dadurch jene Menschen eines Teils ihrer Erinnerung beraubt, die den Bürgerkrieg verloren hatten.³⁶⁴ Gerne wäre Ana mit ihrem Mann "untergegangen", wie sie am Ende verrät, da ihr somit viel Leid erspart geblieben wäre.³⁶⁵ Mit ihr wird eine Epoche zu Ende gehen, wie einst die Epoche der Stummfilmzeit. Am Ende hält sie das Leben für überflüssige Anstrengung und so wartet sie nun. Dieses Warten bedeutet das Warten auf den Tod.

Chirbes ist 1992 seiner Zeit voraus, da zu Beginn der Neunziger in Spanien noch nicht über die Franco-Zeit reflektiert und publiziert wird. Zwar schreibt Chirbes nicht bewusst über Franco und die Transición, aber dennoch sei jeder Text, der den Blick zurück wagt auch ideologisch besetzt.³⁶⁶ Grundsätzlich will Chirbes wissen, was in seiner Umgebung geschieht und was in dieser Umgebung mit ihm geschieht.³⁶⁷

Daniela Panteleit spricht vom gnadenlosen Resümee eines Familienlebens, das durch Konfliktunfähigkeit zum Alptraum mutiert. Hatte der Krieg die bedingungslose Zusammengehörigkeit geordert und gefördert, so habe die schwindende Sorge um die

³⁶¹ „Así pues, lo que se subraya no es el espacio físico sino el inmaterial de las imágenes y de los sueños que inspiran.“ Alonso, *Contra el ruido y el silencio*, S. 25.

³⁶² „recordaba aquellos cuadernos de ella. Pensaba: „La buena letra es el disfraz de las mentiras.“, (buena letra, S. 152).

³⁶³ „Le quedará un buen pellizo, tía“ me dijo su prima, „y es que es una pena que esté tan desaprovechado ese solar.“ buena letra, S. 154 f.

³⁶⁴ „Del mismo modo cuando se tira una casa para construir otra se destruye una parte fundamental de la memoria, la de los perdedores de la guerra en el caso de la novela.“, Fernández Santiago: „Rafael Chirbes: los libros saben siempre más que el autor.“ S. 3, babab.com, 2002.

³⁶⁵ „Durante toda la noche anterior me acordaba de que tu padre me contó en cierta ocasión que los marineros se niegan a aprender a nadar porque así, en caso de naufragio, se ahoran enseguida y no tienen tiempo de sufrir.“ (buena letra, S. 156).

³⁶⁶ „Yo no he hecho una novela de personajes en la transición, he hecho una novela de personajes en la transición.“ Fernández, S. 3.

³⁶⁷ „Yo intento preguntarme qué pasa a mi alrededor pero también qué pasa a mí mismo.“, Fernández, S. 2.

materielle Existenz dieses Gefühl zerstört. Zwar habe Ana es geschafft, ihre passive Haltung aufzugeben und in Form der Erinnerung das Schweigen zu brechen, das ihre Familie hatte untergehen lassen. Allerdings sei dies am Lebensabend der Protagonistin zu spät.³⁶⁸ Elisabeth Suntrup-Andersen liest Chirbes' Roman als Einzelportrait von Figuren, auf denen die Vergangenheit wie eine drückende Last liegt.³⁶⁹ Ihre Analyse zu *La larga marcha* erweckt den Eindruck, als sei *La buena letra* eine Fingerübung zum großen Roman, sind doch alle Beobachtungen hier wie dort zutreffend. So versteht Suntrup-Andersen *La larga marcha* als ein Modell der spanischen Gesellschaft für das nationale Gedächtnis und sieht in ihm ein Panoramabild der Bürgerkriegsgeneration.³⁷⁰

4.2.1. Kino als Zufluchtsort

Die zentrale Bedeutung von Kino wird bereits im ersten Kapitel diskutiert, das dem gesamten Roman als eine Art Einleitung vorgeschaltet ist, ehe Ana mit ihrer eigentlichen Erzählung, dann in chronologischer Reihenfolge, beginnt. „A mí, las tardes de domingo me gustaba visitar a mi madre y luego me iba al cine con tu hermana.“³⁷¹ Hier wird das Kino zunächst lediglich als Ort eingeführt, doch dann fährt Ana weiter. „El cine le parecía una cosa chabacana. „Si fuera una obra del teatro“, decía, „o un buen concierto, pero el cine.“³⁷² Schon ist der Ort einer Wertung unterzogen. Und da sich Ana und Isabel überhaupt nicht verstehen, da hier Protagonistin und Antagonistin aufeinander treffen, liegt es auf der Hand, dass Chirbes Isabel genau das negieren lässt, was für Ana von größter Bedeutung ist. Im nächsten Satz wird auch die gesellschaftliche Bedeutung des Ortes Kino klargestellt. Es scheint sich um einen zentralen Ort für die Gemeinde zu handeln. „y con toda la gente del pueblo metida en ese local espantoso.“³⁷³

In Variationen werden diese Aspekte und Bewertungen von Kino und Film leitmotivisch sich durch den gesamten Roman ziehen, wie die folgende Darstellung sämtlicher Passagen zu Kino und Film und ihrer typologischen Zuordnung verdeutlichen soll.

³⁶⁸ Panteleit Daniela: *Schweigen, bis dass der Tod uns scheidet*, Matices, Zeitschrift zu Lateinamerika, Spanien und Portugal, www.matices.de (21.10.2008).

³⁶⁹ Suntrup-Andersen: *Hacer Memoria. Der Bürgerkrieg in der Literatur der Nachgeborenen*, S.136.

³⁷⁰ Suntrup-Andersen, S. 136 f.

³⁷¹ buena letra, S. 12.

³⁷² buena letra, S. 12.

³⁷³ buena letra, S. 12.

Wiederholt dient das Kino als Ort des Vergnügens. Doch damit kann sowohl die oberflächliche Freizeitgestaltung wie auch die Möglichkeit gemeint sein, das Kino bewusst als Ort des Vergessens einzusetzen, als jener Ort, der es ermöglicht, den Alltag hinter sich zu lassen. „A mí, las tardes de domingo me gustaba visistar a mi madre y luego me iba al cine con tu hermana, pero desde que llegó ella cada vez pude cumplir mis deseos con menos frecuencia.“³⁷⁴ Einige Zeilen später heißt es im gleichen Tenor. „Me veía obligada a privarme del cine para evitar que se quedara solo en casa.“³⁷⁵ Für die Schwägerin der Protagonistin zeigt sich das Kino jedoch als das genaue Gegenteil von Unterhaltung und Freude. „El cine le parecía una cosa chabacana. „Si fuera una obra del teatro“, decía, „o un buen concierto, pero el cine, y con toda la gente del pueblo metida en ese local espantoso.“³⁷⁶

Es gibt jedoch auch Momente, in denen das Kino sich nicht als bloßer Vergnügungsort, sondern als Ort der Zuflucht darstellt. Die Protagonistin erhofft sich vom Kino eine Linderung ihrer Qual vom täglichen Überlebenskampf. Sie sucht eine Gegenwelt zur Realität, die gekennzeichnet ist von materiellen Entbehrungen und der Absenz von geistiger wie körperlicher Liebe. Demonstrativ geht sie deshalb ins Kino. Allerdings muss sie feststellen, dass dieser Ort ihrer erhofften Zuflucht politisch missbraucht wird,³⁷⁷ weshalb ihre Hoffnung auf Linderung schmerzlich zunichte gemacht wird.

Una tarde, cogí a tu hermana y la llevé al cine. Ni siquiera sabía qué película pasabaquel día. Sólo quería vengarme de los otros. No me importó que las vecinas me viesen entrar. Al final de la función, me incorporé como todo el mundo y se me hizo un nudo en la garganta cuando tuve que cantar el Cara al Sol³⁷⁸ con el brazo en alto.³⁷⁹

Wiederholt wird Kino als Ort der Zerstreuung eingesetzt. Man geht ins Kino, um bewusst die Sorgen des Alltags hinter sich lassen zu können, um der Realität für ein paar Stunden entfliehen zu können. „recuerdo una tarde muy fría -, tu padre y José se

³⁷⁴ buena letra, S. 12.

³⁷⁵ buena letra, S. 13.

³⁷⁶ buena letra, S. 12.

³⁷⁷ „Sin embargo, no se obstaculizó la continuidad de la producción porque el cine era una estrategia política, no sólo como instrumento ideológico, sino también como medio evasivo. Junto al fútbol y los toros, distraía a las masas de la vida política, de las problemas de la represión y del hambre de la inmediata posguerra.“ Romea Castro, *El cine en la vida cotidiana de los personajes marsianos* in: Romea Castro (ed.) *Juan Marsé, su obra literaria*, S. 204.

³⁷⁸ *Cara al Sol* ist seit 1936 auf Beschluss des Parteikomitees die Kampfhymne des Franco-Regimes. Der Text stammt von José Antonio de Rivera, die Musik komponierte Juan Tellería. Verfasst wurde *Cara al Sol* 1935. Siehe bilddokumentarischer Anhang Abbildung Nr. 46.

³⁷⁹ buena letra, S. 55.

fueron al partido y yo me llevé a tu hermana a casa de la abuela Luisa y luego al cine.“³⁸⁰

Zwar lachen sie über ihre Träume, aber diese Filme sind auch stets in ihrem tatsächlichen Leben gegenwärtig, da diese Träume ihre gelebte Hoffnung widerspiegeln. Die Fiktion und Illusion gibt ihnen Kraft und Nahrung für den Alltag, für ihr reales Leben. „Durante toda la semana, nos acordábamos de las películas del domingo.“³⁸¹

4.2.2. Kino, die Welt des Wunderbaren

Auch bei Chirbes, wie zuvor bei Llamazares, stellt die Welt des Kinos eine Art Ideal dar, dem man nacheifert.. „Sentía pena de nosotros, de todo lo que esperamos y luchamos de jóvenes ... pena de las amigas que nos juntábamos para cortarnos el pelo unas a otras, igual que las artistas de cine. El cine aún era mudo y había un pianista rubio del que estábamos enamoradas todas las chicas.“³⁸² Dieser letzte Satz mit Blick auf den Pianisten vereint die Traumwelt mit der Realwelt. Am Ort der Traumwelt kann man, so scheint es, Hoffnung schöpfen für die Realität. Das Kino und seine Helden bieten eine Möglichkeit der Zerstreuung, ein Mittel, die entbehrungsreichen Sorgen des Alltags vergessen oder zumindest lindern zu können. So eifert man der stets vom Glück beseelten Scheinwelt Hollywoods nach und träumt so davon, diesen Schein selbst erfahren zu können und somit zum Sein zu machen.

„También ella estaba radiante y feliz de volver a ver a su hermano ... y se pasó la tarde bromeando. Con un sombrero viejo y un bastón que había sido del abuelo, se disfrazó de Charlot. Se pintó los ojos y un bigotito de cepillo y parecía de verdad Charlot.“³⁸³ Der imaginierte *Chaplin*³⁸⁴ wird hier ein Teil der Wirklichkeit, sah sie doch, wie versichert wird, wirklich wie dieser aus. Als Ort des Wunderbaren kann Kino auch schlicht als Zuflucht dienen. So hat unsere Protagonistin Ana in *La buena letra* Angst vor der Zukunft. Momentan hat sich eine Ordnung eingestellt, welche die gesamte Familie zur Ruhe hat kommen lassen. Doch diese Ruhe erscheint ihr trügerisch,

³⁸⁰ buena letra, S. 111.

³⁸¹ buena letra, S. 93.

³⁸² buena letra, S. 18 f.

³⁸³ buena letra, S. 64.

³⁸⁴ Siehe bilddokumentarischer Anhang Abbildung Nr. 47.

weshalb sie sich oft fragt, was wohl als nächstes ihr Leben durcheinanderbringen wird. Die Fiktion des Kinos schafft es, sich auf die real erlebte Emotion auszuwirken. Diese Fähigkeit von Film dokumentiert auf nachvollziehbare Weise den schmalen Grad zwischen Fiktion und Realität, der mit Kino beschritten werden kann. „En el cine, a veces me echaba a llorar sin que viniese a cuento.“³⁸⁵

Immer wieder wird mit Blick auf den Film oder das Kino, wie wir am zuletzt genannten Zitat deutlich gesehen haben, der Bezug zur Realität hergestellt. Kino und Film lassen sich, so entsteht der Eindruck, in der Wirklichkeit verankern und auch bewusst einsetzen. Somit wird auch hier Kino zu einem Ort der Autorität. Onkel Antonio soll das Hochzeitsfoto von der Erzählerin und ihrem Mann aufnehmen. Ihr Mann fordert sie auf, ihren Schleier vom Auge zu nehmen. „Venga, que parecemos artistas del cine.“³⁸⁶

Allerdings werden diese Hoffnungen auf Glanz und Schönheit rasch zunichte gemacht, weil die entwickelten Fotos nur Schemen erkennen lassen. Die Menschen scheinen eben doch keine schillernden Filmgestalten zu sein, sondern gleichen vielmehr vagen Schatten. „descubrimos que no había ninguna foto que estuviese bien. Sólo en una de las copias se distinguían ciertas sombras que podían resultar vagamente reconocibles.“³⁸⁷ Diese Abzüge werfen die Protagonisten wieder völlig in die Realität zurück, die mit einer Portion Resignation angefüllt ist, wie der Vater ironisch feststellt. Wenn man die Menschen auf den Fotos betrachtet, so besitzen sie so überhaupt nichts von jenem Glanz und Glamour, den Filmschauspieler auf ihren Plakaten ausstrahlen. Dem Funkeln des Wunderbaren steht die Blässe des Verwesens gegenüber. „Parecemos espíritus escapados de la tumba.“³⁸⁸ Der Film hatte den Vater einst auf die Idee gebracht, nach Paris zu fahren. Da man über den Film die weite Welt ein wenig kennen lernt, könnte man diese theoretische Erkenntnis also auch in der Realität in Form einer Reise umsetzen. Das Kino bildet hier somit den Nährboden für Utopien und dies sogar bei Anas Mann, der sie nur dann und wann ins Kino begleitete. „de vuelta a casa después de la función, en la cama, me besaba y me decía: „¿Y si juntáramos un poco de dinero y yo te llevase a Paris?, ¿te gustaría?“³⁸⁹ Anas Antwort jedoch entlarvt diese Idee als Utopie, indem sie nachfragt, was Tomas in einer fremden Welt eigentlich

³⁸⁵ buena letra, S. 95.

³⁸⁶ buena letra, S. 20.

³⁸⁷ buena letra, S. 20.

³⁸⁸ buena letra, S. 20.

³⁸⁹ buena letra, S. 45.

wolle, wo sie in ihrer Sprache nicht einmal Wasser bestellen könnten. „si no sabemos ni pedir agua en su lengua.“³⁹⁰ Somit scheint der Glanz, den Kino erzeugt, nur von kurzer Dauer. Dass dieser Glanz, dieses Schimmern auch rasch vergehen kann, wissen die Protagonisten sehr wohl. Dennoch erscheint es erstrebenswert, der Glitzerwelt des Kinos nachzueifern, das im Spanien der Enddreißiger des Zwanzigsten Jahrhunderts auch bereits das Kino Hollywoodscher Provenienz war, wie Augusto M. Torres in Fernando Mendez-Leites *Historia del Cine Español* im Kapitel über die Anfänge zum spanischen Kino deutlich formuliert und gleichzeitig kritisiert.³⁹¹ Die Filmproduktion in Spanien selbst gedieh äußerst spärlich und kam mit Ausbruch des Bürgerkriegs 1936 vorerst gänzlich zum Erliegen.³⁹² Abgesehen von den Hollywoodproduktionen für den internationalen Markt, die in den Kinosälen über die Leinwand flimmerten, hatten die großen nordamerikanischen Filmgesellschaften sehr zum Ärger der spanischen Filmemacher damit begonnen, selbst spanischsprechende Filme zu produzieren und diese ebenfalls in den Kinos Spaniens zu platzieren. „Zwischen 1930 und 1935 wurden in Hollywood 95 Spielfilme und fünfzehn Kurzfilme auf Spanisch gedreht. Dabei vernachlässigen wir noch die zwanzig Filme, die Paramount in seinen Pariser Studios gedreht hat.“³⁹³

Wenn Ana sich an Filmschauspieler erinnert, so handelt es sich hierbei meistens um amerikanische Schauspieler. Doch die Glitzerwelt des Kinos schlägt sich auch im Alltag, etwa in der Mode nieder, wollten sich die jungen Frauen doch schon zu Beginn der Dreißiger kleiden wie ihre Leinwand-Vorbilder aus Hollywood.

Los viejos tiempos me quemaban la memoria con luces multicolores ... los bailes en la plaza, „ojos verdes, verdes como el trigo verde“, ³⁹⁴ el pelo cortado a lo garsón, el escote marinero reflejado en el espejo del dormitorio, y los zapatos nuevos, con el tacón cortado y ancho, a lo Greta Garbo. ³⁹⁵ Todo se había hecho pedazos y el dolor lo recomponía en mi memoria ³⁹⁶

³⁹⁰ buena letra, S. 45.

³⁹¹ „Von Beginn an hatte es die spanische Filmindustrie versäumt, auf die Bedürfnisse des Marktes zu hören. 1914 hatte es bereits 900 Vorführsäle in Spanien gegeben, die einen Umsatz von 20 Millionen Peseten erzielt hatten. Doch die spanische Filmproduktion schlägt daraus keinen Nutzen. Ganz anders die Amerikaner, die das beste aus den gegebenen Möglichkeiten innerhalb des wachsenden spanischen Markts machen, der damals wie heute einer der wichtigsten Märkte in Europa war und ist.“ Übersetzt nach Torres Augusto M. in: Mendez-Leite Fernando: *Historia del cine español*, S. 19 f.

³⁹² Die spanische Filmproduktion von 1932 – 1936 sah folgendermaßen aus: 1932, 2 Filme; 1933, 17 Filme; 1934 21 Filme; 1935, 37 Filme, 1936, 28 Filme.

Gubern Román, in: Mendez-Leite Fernando: *Historia del cine español*, S. 33.

³⁹³ Sanz de Soto Emilio, in: Mendez-Leite Fernando: *Historia del cine español*, S. 50.

³⁹⁴ *Ojos Verdes* ist ein Lied von Rafael de León (spanischer Dichter und Komponist 1908 – 1982). Es besingt die Schönheit der Liebe und der Natur in einer lauen Mainacht.

³⁹⁵ Greta Garbo, schwedische Filmschauspielerin (1905–1990). Gilt als größte Filmlegende Hollywoods.

Mehr und mehr wird bei Chirbes das Kino zum Wechselspiel zwischen Realwelt und Traumwelt. Mehr und mehr wissen die Protagonisten um den Schein der Welt, die ihnen im Kino präsentiert wird, aber trotzdem sehnen sie sich nach dieser Welt, da sie ihnen Kraft für die Realität, für den Alltag geben kann. Kino und Film werden hier als eine Art Katalysator für mangelnde oder überschäumende Gefühlserlebnisse verwendet. „A tu hermana y a mí nos salvaba el cine de los domingos. Llorábamos con lo que les pasaba a los artistas del cine, y así ya no teníamos que llorar en casa.“³⁹⁷

Somit stellt sich die Frage, ob die Protagonisten, wenn sie bewusst mit den Schauspielern weinen, um nicht mehr zu Hause weinen zu müssen, nicht auch schon wie Schauspieler agieren. Bei einer derart bewussten und intensiven Rezeption von Kino und Film darf man wohl behaupten, dass uns Chirbes hier Figuren präsentiert, deren Psyche mehr und mehr mitbestimmt ist von der Scheinwelt des Kinos.

A medida que se alejaban los recuerdos más espantosos de la guerra, volvíamos a soñar: un día podríamos peinarlos como aquellas mujeres tan guapas, que parecían de verdad en la pantalla, y no eran más que humo: el polvo luminoso que se escapaba de la cabina del maquinista.³⁹⁸ Die Protagonisten wissen also um den Schein, um den Rauch, wie sie es nennen, dieser Welt aus Zelluloid, aber dennoch bleibt es ihr Ziel, so zu leben, wie die Helden des Kinos. Zwar sind sie nur Rauch, doch die Beobachter, die Protagonisten in Chirbes Roman, glauben daran, diese im Film vorgeführte Traumwelt wirklich leben zu können. „Pasearíamos junto a la playa en uno de aquellos coches silenciosos, que hacían un ruido suave, como un silbido, cuando frenaban en la grava de los jardines, entre los rosales y los macizos de hortensias.“³⁹⁹

Diese Filme und ihre Handlungen beschäftigen die Protagonisten die gesamte Woche über. Sie leben in ihren Träumen die Filme nach und schmücken sie noch weiter aus, wodurch sie diese in ihre Realität hereinholen.

¿Te imaginas? Yo, con ese gorro que parecía que llevaba un frutero encima ... Tu padre, vestido de esmoquin blanco, le reñiría al chófer por conducir con brusquedad. Le diría:

³⁹⁶ buena letra, S. 54 f.

³⁹⁷ buena letra, S. 92.

³⁹⁸ buena letra, S. 92 f.

³⁹⁹ buena letra, S. 93.

„¿Pero es que no se da cuenta de que lleva a una gran dama y a una señorita?, ¿o es que cree usted que transporta ganado?“⁴⁰⁰

Und plötzlich, so glauben die Bewohner zunächst, bricht die Welt des Filmes direkt in das alltägliche Leben von Bovra. Mit Isabel, der zukünftigen Frau Antonios, taucht eine Frau in dem Städtchen auf, die fasziniert, da sie wie aus einem Film herauszutreten scheint. Und dieser Auftritt zeigt bei den Bewohnern von Bovra große Wirkung. Allerdings wird sich an ihr manifestieren, dass die Welt des Kinos mehr Schein denn Sein ist. Zwar entspricht ihr Auftritt dem einer Diva, doch rasch wird sie ihren Glamour und Zauber einbüßen.

Venía impresionante. Aquí, de no ser en las películas, jamás habíamos visto a una mujer que vistiese con tanta afectación. Por no faltarle, ni siquiera le faltaba el gorrito: uno de esos gorros que tanto nos hacían reír a tu hermana y a mí cuando los veíamos en el cine. Sería, distante, venía con un objetivo⁴⁰¹

Die wechselseitige Beziehung von Fiktion und Realität, die von Kino ausgeht, wird durch Wiederholungen intensiviert. Ana und auch die andern wissen sehr wohl um die Fiktionalität der Welt des Kinos, aber sind dankbar für diese Fiktionalität, da sie den Menschen ein wenig Glück für die Realität schenkt oder, wie Ana sagt, borgt. „Para mí, después de todo lo que habíamos pasado, la felicidad era exactamente lo que teníamos, incluídos los sueños que el cine nos prestaba.“⁴⁰²

Dass es sich bei den Träumen aus dem Kino nur um geborgte Träume handelt, wird Ana schmerzlich bewusst, als sie von der tödlichen Verletzung ihres Mannes erfährt. Hier tritt Ana das Leben wie eine Filmszene entgegen, doch sie muss erkennen, dass es sich diesmal trotz äußerem Glanz und leuchtender Schönheit um einen negativen Traum handelt. Doch auch diesen Aspekt bietet Kino. Strahlender Glanz und glückliches Lächeln, mondäne Häuser und vor Chrom blitzende Autos können auch im Film das Negative verkörpern. Also können solche Szenen auch im realen Leben negativ besetzt sein, wie Ana weiß. „Así vistos, en aquella noche helada, la casa y el coche, la luz y el

⁴⁰⁰ buena letra, S. 93.

⁴⁰¹ buena letra, S. 96.

⁴⁰² buena letra, S. 103.

calor que una intuía que se escapaba de allí dentro, y el leve zumbido de la música, eran como un sueño: el envés del sueño que el cine tantas veces nos había traído.“⁴⁰³

4.2.3. Kino, zentraler Ort gesellschaftlichen Lebens

Wie zuvor schon bei Llamazares, so gewinnt man auch bei Chirbes den Eindruck, als übernehme das Kino die Funktion des Marktplatzes. Wurden einst dort gesellschaftliche Diskurse geführt, so finden diese nun auch im Kino statt. Allein daran lässt sich erkennen, welche Kraft und Wirkung das Medium Film auf die Gesellschaft bereits in den frühen Jahren seiner Existenz, also bereits in der ersten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts ausübte. Es war aber nicht nur Treffpunkt, das Kino konnte auch rein pragmatisch genutzt werden, da man so im Winter einen beheizten Raum vorfand. Und heizen war in jenen Tagen teurer als eine Eintrittskarte. Das Kino wird schließlich auch als politischer Ort verankert, um dort Propaganda zu betreiben. Deshalb will der Vater nicht mehr ins Kino, damit er sich so von den Faschisten fernhalten kann.

La gente se metía en el cine, porque allí al menos se aguantaba el frío. El cine era barato, más que encender el brasero, pero nosotros no podíamos ir porque al final de la película sonaba el Cara al Sol y a tu padre le repugnaba tener que ponerse en pie con el brazo en alto.⁴⁰⁴

Doch wie das Kino als politischer Ort ge- und missbraucht wird, so bietet der Raum auch Schutz und Anonymität. Diese Anonymität kann dann jedoch ebenso für Gewalt und Beleidigungen ausgenutzt werden. Anas Nachbar wurde mit solch einer aggressiven Beleidigung und Gewalt konfrontiert. „A Paco, el vecino que se escondió en nuestra casa al volver de la guerra, su propio suegro lo insultó en el cine y luego lo sacaron a empujones entre cuatro o cinco. Su suegro había a voces: „Ningún hijo de puta rojo tiene que manchar el Cara al Sol con sus babas.“⁴⁰⁵ Auf diese Form der Erniedrigung im Kino und somit der Öffentlichkeit verweist auch Alonso.⁴⁰⁶

In dem Maße, wie sich das Leben in Spanien nach dem Bürgerkrieg wieder normalisiert und beruhigt, in dem Maße nehmen Freizeitbeschäftigungen zu. Jetzt gehört es zur

⁴⁰³ buena letra, S. 137.

⁴⁰⁴ buena letra, S. 46.

⁴⁰⁵ buena letra, S. 46.

⁴⁰⁶ „El hecho de que al final de las películas suene el *Cara al Sol* y los asistentes deban ponerse en pie con el brazo en alto, supone, principalmente en el segmento II una violentísima y humillante situación para los perdedores de la guerra.“ Alonso Pedro, *Contra el ruido y el silencio*, S. 25.

Gewohnheit, am Sonntag ins Kino zu gehen, in dem nun bereits der Tonfilm Einzug gehalten hat.

„Los domingos, mientras los hombres se marchaban al fútbol, tu hermana y yo visitábamos a los abuelos y con el tiempo, nos acostumbramos a ir al cine. Ahora, las películas ya eran habladas⁴⁰⁷ y el piano permanecía silencioso al pie de la pantalla.“⁴⁰⁸ Mit dieser Aussage der Mutter erhalten wir nicht nur eine zeitliche Einordnung des Textes über das Mittel des Films, sondern gleichzeitig wird noch ein Stück Kulturgeschichte erfasst, wenn Chirbes schreibt, dass das Klavier nun stumm unter der Leinwand stand. Diese Revolution im Kino, wie Caparrós Lera den Wandel vom Stumm- zum Tonfilm in seiner Geschichte des spanischen Kinos nennt,⁴⁰⁹ ging einher mit der politischen Revolution in Spanien. Seit Januar 1929 wurde gegen Diktator Primo de Rivera rebelliert, im selben Jahr erschüttert die Weltwirtschaftskrise die globale Volkswirtschaft. Und ähnlich wie in der Politik - es wird bis zum 14. April 1931 dauern, ehe die II. Republik proklamiert wird - dauert es fast ebenfalls zwei Jahre, bis in Spanien der Tonfilm zum Normalfall wird. In diesen Jahren wurde die Produktion mehr denn je von Hollywood und Paris bestimmt, da in Spanien die technischen Voraussetzungen fehlten.⁴¹⁰ Erst ab 1932 waren auch in Spanien eigene Studios für Tonfilmproduktionen eingerichtet.

Dieser Fortgang vom Stumm- zum Tonfilm dokumentiert gleichzeitig die Entwicklung in materieller Hinsicht. Ehe die Tonfilme generellen Einzug im Kino halten werden, sollte noch der Bürgerkrieg im Land wüten. Der Wandel vom Stumm- zum Tonfilm darf hierbei auch als Metapher für die großen politischen Veränderungen im Land aufgefasst werden. Kino bleibt ein Ort der Hoffnung, da man im Kino immer wieder glückliche Geschichten präsentiert bekommen hat. Wenn sich die Erzählerin Gedanken über ihre Tochter macht, so bringt sie mit deren persönlichem Glück ebenfalls das Kino in Verbindung. „No sé, que se casara con el hijo del chico rubio que tocaba el piano en el cine y del que no volvimos a saber nada después de la guerra.“⁴¹¹

⁴⁰⁷ Die ersten Tonfilme kamen 1929 in die spanischen Kinos. Den Anfang machte die Komödie „El misterio de la Puerta del Sol“ von Francisco Elías. Siehe bilddokumentarischer Anhang Abbildung Nr. 48.

⁴⁰⁸ buena letra, S. 89.

⁴⁰⁹ Caparrós Lera, S. 55.

⁴¹⁰ Así, en esos primeros años del sonoro, la cinematografía española fue „colonizada“ por el cine euronorteamericano „hablado en español“, realizado en Hollywood y París. In: Caparrós Lera, S.55.

⁴¹¹ buena letra, S. 91.

Doch diese Melancholie wird in den modernen Zeiten nur noch von Ana vertreten. Die Jugendlichen betrachten Kino nicht mehr als Zentrum des gesellschaftlichen Lebens. Sie wollen sich von ihren Eltern und so auch vom Kino, das ihnen als langweilig und spießig erscheint, abgrenzen. „porque tu hermana crecía deprisa y ya no quería venir conmigo al cine;“⁴¹² Das Kino scheint nicht mehr zeitgemäß. Auch Ana hat keinen Platz mehr in der gegenwärtigen Gesellschaft, die bestimmt wird von Bodenspekulation und Zerfall der Familien. Der Traum einer glanzvollen Welt war doch nur Fiktion, doch nur für die Sonntage. Der Alltag gestaltet sich anders. Und wie ihr Traum sich überlebt zu haben scheint, so scheint auch das Ende des Kinos gekommen. Bald wird Kino auch nur noch als Schatten im Repertoire von Anas Träumen, Sehnsüchten und Erinnerungen erhalten sein. Suntrup-Andersen hat Recht, wenn sie sagt, dass Chirbes "aus der Rückschau einen Teil einer abgeschlossenen Epoche präsentiert".⁴¹³ Wird Anas Haus abgerissen, so bedeutet dies das Ende einer Ära. Die Francozeit soll in Staub zerfallen, die Jugend setzt auf einen Neubeginn.

4.2.4. Zusammenfassung

Chirbes verwendet in „La buena letra“ das Kino, die darin gezeigten Filme und die in ihm vermittelten gesellschaftlichen Ereignisse als Strukturgerüst für die Erinnerungsarbeit der Protagonistin. Die Intermedialität beruht dabei auf Referenzen stofflicher und vor allem thematischer Präsenz.

Das Kino wird als ein Zufluchtsort gezeigt, in dem die Evasion aus dem entbehrungsreichen Alltag möglich ist und der Illusionen als Trost für die Arbeitswoche bietet. Ähnlich wie bei Llamazares dienen die Kinofiktionen den Romanfiguren als Verhaltensmodelle und Stilideale. Dass die Zitate sich ausschließlich auf Filme und Schauspieler aus Hollywood beziehen, spiegelt die kulturgeschichtliche Tatsache des vorherrschenden Einflusses aus Nordamerika. Gleichzeitig zeigt sich eine historische Entwicklung: Einerseits wird das Kino noch als ein wichtiges Zentrum gesellschaftlichen Lebens geschildert, andererseits befindet sich diese Funktion schon im Niedergang. Parallel zu den wirtschaftlichen und politischen Umwälzungen von Weltwirtschaftskrise und Bürgerkrieg verändern sich auch der Stellenwert und die Techniken des Kinos, dessen Entwicklung vom Stummfilm zum Tonfilm daher als metaphorisch für den geschichtlichen Wandel verstanden werden kann.

⁴¹² buena letra, S. 124.

⁴¹³ Suntrup-Andersen, S. 163.

Bilddokumente zu *La buena letra*



Nr. 45
Etwa wie Schauspielerin Marujita Diaz muss Isabel das erste Mal in Bovra aufgetreten sein.



Nr. 46
Die faschistische Kampfhymne *Cara al Sol* musste nach dem Noticiario Documentales (Nodo) in jeder Kinovorstellung gesungen werden. *Cara al Sol* stammt aus dem Jahre 1935.



Nr. 47
Gerne eiferte man dem melancholischen Clown Charlie Chaplin nach. Manchmal verkleideten sich die Kinder sogar wie Chaplin.



Nr. 48
Die Komödie *El misterio de la Puerta del Sol* von Francisco Elías markiert im Jahre 1929 den ersten spanischen Tonfilm.

4.3. Kino als Symbol zwischen Sein und Schein

Juan Marsé - *El embrujo de Shanghai*⁴¹⁴

Zu den explizit cinephilen Autoren zählt Juan Marsé⁴¹⁵ bereits seit seinen frühen Werken.⁴¹⁶ Mari sieht den Einfluss des Kinos auf das Werk von Marsé als dermaßen profund an, dass sich jede Untersuchung zu Marsés Texten auch dem Aspekt des Kinos widmen muss.⁴¹⁷ In besonderem Maße wird dies in dem Roman *El embrujo de Shanghai* deutlich. Marsé verwendet Bezüge zu Kino und Film als "pretexto"⁴¹⁸ Es finden sich nicht nur eine Vielzahl stofflicher wie thematischer Präsenzen intertextueller Bezüge, sondern immer wieder wird die Narrativik von der Sprache des Films bestimmt, sodass auch die diegetische Präsenz hier einen überdurchschnittlich hohen Anteil einnimmt. Gleichzeitig intensiviert die Summe der cineastischen Bezüge die Form der Narrativik.⁴¹⁹ Die Geschehnisse werden auf zwei Realitätsebenen angesiedelt: Barcelona in den Vierzigern des letzten Jahrhunderts und Shanghai in den Vierzigern und Fünfzigern. Da sich der Mythos ‚Shanghai‘ im Kino gebildet hat, wird ein Exkurs drei Hollywoodfilme im Vergleich näher beleuchten, die eine ähnliche Welt, mit teils demselben Personal wiedergeben, wie jene, die hier im Roman erzählerisch dargestellt ist. Wie Marsé in einem Gespräch mit Agustín Gutiérrez Pérez erklärt, hätte der Roman ursprünglich nur eine Kurzgeschichte werden sollen mit dem Titel *El pistolero y la zanja*. Damit wird in etwa das erste Kapitel des Romans beschrieben. Dieses Kapitel

⁴¹⁴ Marsé Juan, *El embrujo de Shanghai*, Plaza & Janés Editores, Barcelona 1993.

⁴¹⁵ Juan Marsé, geb. 8. 1. 1933 in Barcelona, Angestellter in Juweliergeschäft, literarischer Autodidakt, 1960 erscheint der erste Roman *Encerrados con un solo juguete*, 1962 veröffentlicht er *Esta cara de la luna*. Der Durchbruch als Autor gelingt ihm 1966 mit *Últimas tardes con Teresa*. Hierfür erhält er den Premio Biblioteca Breve. Für *El embrujo de Shanghai* erhält Marsé 1993 die Auszeichnungen Premio Nacional de la Crítica und 1994 Premio Europa de Literatura. 2001 erhielt er für sein Gesamtwerk, das zahlreich übersetzt und teilweise verfilmt ist, den Premio Nacional de Literatura.

⁴¹⁶ „benutzt Marsé gern Techniken, die ursprünglich vom Film kommen: „Flash back“, Unterteilung mehr nach Bildfolgen als nach Kapiteln, „zoom in“, scheinbare Objektivität der Kamera, direkte Zitate aus bewunderten Filmen.“ Torrents Nissa: *Eine anachronistische Lektüre: Ana María Matute und Juan Marsé in den siebziger Jahren*, S. 269 in: Strausfeld Michi, *Spanische Literatur*, suhrkamp Frankfurt a.M., 1991.

⁴¹⁷ „Las interacciones de Marsé con el cine son tan amplias, profundas y significativas que es casi imposible acercarse a cualquier faceta de la producción literaria de este autor sin ocuparse de las mismas en mayor o menor medida.“ Mari Jorge: *La narrativa de Juan Marsé, a caballo entre cine y la literatura*, in: Romea Castro (ed.) *Juan Marsé, su obra literaria*, Horsori, Barcelona, 2005, S. 193.

⁴¹⁸ „El cine como pretexto y la palabra como paratexto. Tan importantes llegan a ser los paratextos para Marsé que éstos son piezas cotidianas de juego y se instalan de forma indistinguible, e incluso fundamental, en la ficción.“ Enrique Turpin (ed). *Marsé Juan, Cuentos completos*, Madrid, 2003, S. 273.

⁴¹⁹ „La imitación de dichos recursos cinematográficos se produce de manera que los efectos visuales que sugieren no ocultan la naturaleza verbal de la narración, sino que vienen a complementarla y contribuyen, en definitiva, a intensificar el protagonismo central de la narratividad.“ Mari Jorge, *Embrujos visuales: cine y narración en Marsé y Muñoz Molina*, in revista de Estudios Hispánicos, 31,3, 1997, S. 468.

hatte Marsé seinen Kindheitserinnerungen abgerungen. Doch als er festgestellt hatte, dass das Motiv des Gasgeruchs für etwas sehr Allgemeines jener Epoche, nämlich für die Korruption stand, wollte und musste er, wie er sagt, die Geschichte in einen Roman umwandeln.⁴²⁰

4.3.1. Kurzinhalt

„Die Jugendträume verfaulen im Munde der Erwachsenen“.⁴²¹ So beginnt der Roman und damit ist das Thema sofort angestimmt. Es geht um Träume, um Jugend und um das Vergehen. Ort der Handlung ist ein kärgliches Arbeiterviertel Barcelonas in den Jahren nach dem Bürgerkrieg. Der Leser betritt eine Welt der Entbehrungen, der Eintönigkeit, der Enttäuschungen. Doch haben sich die Erwachsenen den Enttäuschungen bereits ergeben, so ist es eine Gruppe Jugendlicher, die das Geschehen um sich herum beobachtet und immer noch Träume habt. Es ist auch eine Geschichte über das Erwachsenwerden. Der Ich-Erzähler Daniel ist vierzehn Jahre alt. Er weiß nichts mit sich anzufangen und zieht mit einem alten Kauz, Capitán Blay, der den eingangs zitierten Satz spricht, durch das Viertel und sammelt Unterschriften gegen die Luftverschmutzung. Daniels Hobby ist das Malen. Zunächst ist er der Schatten von Blay, ehe er durch ihn zu dem ebenfalls 14-jährigen Mädchen Susana kommt, die in einer Villa lebt, jedoch mit Tuberkulose ans Bett gefesselt ist. Sie stellen fest, dass sie beide gerne träumen, von einer Welt, wie sie im Kino dargestellt wird. Beide sind Halbwaisen, da beide Väter verschollen oder tot geglaubt sind. Susanas Mutter arbeitet als Kassiererin im Vorstadtkino Mundial. Dann taucht Nandu Forcat auf. Er gibt vor, ein Freund von Susanas ins Exil geflüchtetem Vater Kim zu sein. Kim soll angeblich ein Widerstandskämpfer gewesen sein und so nach Shanghai gekommen sein, um dort gegen die Nazis zu kämpfen. So grau und hoffnungslos Barcelona ist, solch herrlicher Glitzer und Zauber umweht Shanghai, von dem Forcat nun Abend für Abend erzählt. Dank dieser Erzählung, eines Romans innerhalb des Romans, können die Jugendlichen die Realität ertragen, nur deshalb „verfaulen“ ihre Träume später nicht ganz, auch wenn sie sich ganz zum Schluss mit der Realität arrangiert haben. Nachdem Forcats Geschichte von Denis als reine Fantasie entlarvt wird, kommt es zum Showdown, bei

⁴²⁰ „Entré cierta vez en los lavabos de un cine de barriada y me encontré con un hombre vestido de gabardina y sombrero ... Mi imaginación trasladó luego a este personaje real ... Delante del portal había una zanja de esas que suelen abrisrse para arreglar averías de gas ... Todo esto conforma el primer capítulo de la novela.“ Agustín Gutiérrez Pérez: Conversación con Juan Marsé, Ajoblanco, extra 2, 1995, pág. 37; hier nach Enrique Turpin, S. 271.

⁴²¹ „Los sueños juveniles se corrompen en boca de los adultos.“ Marsé, Embrujo, S. 9.

welchem Denis von Forcat erschossen wird. Letztlich bleibt es jedoch offen, ob nicht doch Susana oder ihre Mutter die Waffe auf Denis gerichtet hatte. Aber auch dies konnte zumindest Daniel die Illusion nicht zerstören, er bleibt, wie es heißt, mit Susana „heute wie gestern, mit Kurs auf Shanghai“.

4.3.2. Das Zusammenspiel von Fantasie und Realwelt (thematische Präsenzen)

Unter dem Aspekt der thematischen Präsenz treffen wir auf intertextuelle Bezüge, die Kino als geographischen Ort, gesellschaftlichen Treffpunkt und als Arbeitsplatz benennen. Kino ist auch bei Marsé Zufluchtsort und Ort der Erinnerung.⁴²² Darüber hinaus wird Kino abermals als ein Ort verstanden, der für Autorität zu bürgen scheint.

Allerdings wird an den nachfolgend zitierten Passagen rasch deutlich, dass viele der scheinbar rein thematischen Präsenzen auch stofflicher Natur sind, also sich auf das Geschehen der Handlung und die Empfindungen der Charaktere direkt auswirken. Auf Grund dieser Vermengung der Präsenzen wird die Wirkung der Intertextualität mit dem Medium Film erheblich verstärkt.

Wird Kino als bloßer Ort benannt, so wird dadurch die Handlung räumlich und geographisch fixiert. Gleichzeitig lässt diese geographische Verortung der Handlung die Vermutung zu, welche der Roman auch einlösen wird, dass wir in eine Welt eintauchen werden, die, ähnlich wie jene des illusionsbeladenen Kinos, ebenfalls in einer Welt spielt, welche zu großen Teilen Schein und Illusion widerspiegelt.

Solch einen räumlichen Verweis benennt etwa capitán Blay, wenn er davor warnt, dass hier bald alles explodieren und in die Luft fliegen könne: „¡Mucho cuidado! La vieja castañera frente al cine, con su fogón y su lengua viperina, también es un peligro.“⁴²³ Nochmals unmittelbar vor Ende des Romans treffen wir auf eine exakte Ortsangabe mit Bezug zum Kino. Dadurch erhalten wir das Gefühl, uns in den Straßen und Gassen Barcelonas orientieren zu können. Kino scheint hier als geographischer Wegweiser eingesetzt.⁴²⁴ Andererseits ergibt sich erzähltechnisch eine Klammer. Am Anfang hatten wir das Mundial als bloßen geographischen Punkt angetroffen und in dieser Funktion des Orientierungspunktes verlassen wir auch wieder das Geschehen. Somit könnte man sagen, dass das Leben, das tatsächliche wie das fiktional erträumte,

⁴²² siehe Romea Castro, *Letras Peninsulares*, S. 50.

⁴²³ Marsé, *Embrujo*, S. 13.

⁴²⁴ siehe Romea Castro, *Letras Peninsulares*, S. 50.

immer in die Welt des Kinos eingebunden ist, von dieser umklammert ist: „ahora estaba de chico para todo en un taller de reparaciones de coches en la calle Ros de Olano, no muy lejos del cine Mundial.“⁴²⁵

Mehrmals wird Kino als möglicher Arbeitsplatz definiert. Allein darin erweist sich das Kino als eine Schnittstelle zum Alltag. Dieser Verweis erhält auch dadurch größere Bedeutung, dass ein fester Arbeitsplatz in jenen Tagen im Spanien der Vierziger des letzten Jahrhunderts keine Selbstverständlichkeit war. So wird gesagt, dass Susanas Mutter dort Arbeit gefunden hatte, gleichzeitig wird das Kino auch geographisch, durch Angabe der Adresse, exakt lokalisiert: „Pero su madre... al quedarse sola con la niña fue de mal en peor y tuvo ... que ponerse a trabajar; ahora hacía turnos de tarde como taquillera del cine Mundial,⁴²⁶ en la calle Salmerón.“⁴²⁷ An anderer Stelle erfährt der Leser, dass es neben dem Beruf der Kartenverkäuferin auch noch den des Filmvorführers gibt. Und gleichzeitig wird auch dieses Kino namentlich exakt benannt: „Tres años atrás, el proyectista del cine donde ella trabajaba entonces, el cine Iberia,⁴²⁸ estuvo...“⁴²⁹

Auch Susanas Vater bot das Kino einen Arbeitsplatz.⁴³⁰ Zuvor hatte sich Kim in allen möglichen Berufen versucht und war so mehr schlecht als recht über die Runden gekommen. Die junge Familie lebt zu Beginn der Dreißiger des vergangenen Jahrhunderts von der Hand in den Mund. Doch dann wurde Kim Generalvertreter für Filmprojektoren. Jetzt konnte er sogar viel Geld verdienen: „y finalmente representante de una marca alemana de proyectores para cabinas de cine...y le dio nucho dinero.“⁴³¹ Señora Anita, Susanas Mutter, wird von außen fast ohne Ausnahme so dargestellt, als spiele sich ihr Leben ausschließlich zwischen ihrem Haus und ihrer Arbeitsstätte ab. Immer wieder sehen wir sie auf dem Weg zum oder vom Kino oder wir sehen sie an der Kasse des Kinos sitzen: „y cuando por la tarde se iba al cine les pedía que vigilaran para

⁴²⁵ Marsé, Embrujo, S. 243.

⁴²⁶ Der Name „Mundial“ ist einerseits der Name eines Kinos, das bis in die Achtziger in Barcelona existierte. Andererseits zeigt sich im Namen die Verknüpfung von Fiktion und Realität. Weist doch die Welt des Kinos in die Welt „der Welt“, wie der Name in seiner wörtlichen Bedeutung besagt.

⁴²⁷ Marsé, Embrujo, S. 36.

⁴²⁸ Die deutsche Übersetzung vernachlässigt die Namensnennung des Kinos. Dadurch geht jedoch eine Bedeutungsebene der Gesamtszene verloren, lässt der Name „Iberia“ doch die Vermutung zu, Anitas Situation könne allgemeingültig für das Spanien jener Tage verstanden werden.

⁴²⁹ Marsé, Embrujo, S. 92.

⁴³⁰ siehe Romea Castro, Letras Peninsulares, S. 50.

⁴³¹ Marsé, Embrujo, S. 56.

que no entrara nadie en el jardín.“⁴³² Als Daniel auf Señora Anita trifft, als er aus der Villa tritt, so überlegt er auch, dass sie wohl von der Arbeit im Kino komme: „Ella venía del cine Mundial en la calle Salmerón.“⁴³³ Auch wenn sich andere über Señora Anita unterhalten, wird sie nur als die Frau definiert, die im Mundial die Kinokarten verkauft und nicht etwa als Susanas Mutter oder Kims Ehefrau. Die klatschsüchtigen Nachbarinnen nennen sie abschätzig nur als „die Kartenverkäuferin“.

¿Es cierto que la taquillera se pasea borracha y desnuda por toda la casa ... y es verdad que en su juventud viajó por todo el mundo y estuvo enamorado de la taquillera ... pues la rubia taquillera traía de cabeza a más de uno. ... y añadió que lo peor de la taquillera no eran sus líos amorosos...⁴³⁴

Selbst als Zeitmesser wird Anitas Tätigkeit als Kartenverkäuferin eingesetzt. Die Chácons überlegen sich, ob sie es wagen könnten an der Villa zu läuten, ohne dass sie mit Señora Anita zusammenträfen: „Las persianas de la galería estaban echadas. A esta hora, la señora Anita ya debía estar encajonada en su taquilla del cine Mundial.“⁴³⁵ Aber auch Kims Freund Forcat definiert Anita unter anderem über ihren Arbeitsplatz, auch wenn dieser sie damit nicht abschätzig beurteilt, sondern vielmehr eine Wertschätzung für ihre Arbeit zum Ausdruck bringt: „esta noche quería sorprender a la señora Anita, que estaba a punto de llegar del cine, con otro de sus platos especiales.“⁴³⁶

Durch die explizite Nennung und ständige Wiederholung der Betätigung als Kartenverkäuferin wird der Arbeitsplatz oder die Arbeit an sich bedeutungsvoll. Einerseits, sichert dieser Arbeitsplatz den Lebensunterhalt von Señora Anita. Andererseits erfährt er aber auch für die Protagonisten Susana und Daniel wachsende Bedeutung, denn dadurch werden sie mit der Welt des Films und dem Ort des Kinos in besonderem und überdurchschnittlich intensivem Maße konfrontiert. Und schließlich erlangt diese permanente Nennung des Ortes Bedeutung für den Leser. Wieder und wieder wird er in die Welt des Kinos geführt. Marsé nimmt den Leser wiederholt mit zur Kinokasse, damit dieser in die Welt des Scheins und des Glanzes, eben des

⁴³² Marsé, Embrujo, S. 38.

⁴³³ Marsé, Embrujo, S. 80.

⁴³⁴ Marsé, Embrujo, S. 91 f.

⁴³⁵ Marsé, Embrujo, S. 228.

⁴³⁶ Marsé, Embrujo, S. 170.

„embrujo“ eintauchen kann, sofern er bereit ist, könnte man im übertragenen Sinn formulieren, bei Señora Anita eine Eintrittskarte für das Kino zu lösen.

Ganz zu Ende des Romans hat Susana nun den Arbeitsplatz ihrer Mutter eingenommen. Dadurch entsteht eine szenische Klammersituation, befanden wir uns doch zu Beginn des Romans ebenfalls vor dem Kino. Das Leitmotiv wird nochmals ein letztes Mal in Variation angestimmt, Susanas Mutter wurde durch Susana ersetzt, weshalb sich nun Realort und Fantasie vereinen könnten, hatte Susana doch vor Jahren ihre Fantasie stets aus den Fotos der Programmheftchen gespeist und nun sitzt sie am Ort ihrer Fantasie: „y que ahora suplía su madre en la taquilla del cine Mundial.“⁴³⁷

Abgesehen von der beschriebenen Funktion der Kinos als Arbeitgeber präsentiert sich das Kino immer wieder als reizvoller Treffpunkt für Verabredungen. Einerseits findet jeder leicht zu einem Kino, gibt es doch nur eine überschaubare Anzahl von Lichtspielhäusern in einer Stadt, andererseits steht dieser Treffpunkt als Synonym für Emotionen und für Flirts, für Beziehungen und unbeschwertes Ausgehen. Und genau nach dieser Leichtigkeit, nach ein wenig Lebensfreude sehnten sich die Menschen in den Jahren nach dem Bürgerkrieg. Forcat scheint dies zu wissen, setzt er Kino doch in seiner Erzählung über Kims Erlebnisse in Shanghai in genau diesem Sinne der Leichtigkeit und der Vermittlung von Lebensfreude ein. Der Inhalt des Films tritt hier zugunsten des Ortes in den Hintergrund.

un viernes muy caluroso, al acabar de cenar, Chen Jing decide ir al cine Metropol⁴³⁸ y el Kim la acompaña. Ven una película china rodada en Shanghai con actores chinos y titulada Spring river flows East, algo así como el río de la primavera fluye hacia el este. El Kim no entendió nada de lo que pasaba en la pantalla, pero fue sensible a la armonía de las miradas y a cierto perfume de los sentimientos. Al salir del cine, ella sugiere tomar algo en el Silk Hat, el elegante club nocturno donde se puede bailar bajo las estrellas y donde espera encontrar a Soo Lin con su marido y otros amigos.⁴³⁹

⁴³⁷ Marsé, *Embrujo*, S. 243.

⁴³⁸ Ähnlich wie in dem Handlungsstrang, der in Barcelona spielt, die Filme im *Mundial* gezeigt werden, so werden in Shanghai die Filme im *Metropol* projiziert. In beiden Fällen wird damit ein Verweis auf die Autorität von Kino getätigt, findet dieses doch stets in der „Metropole“ oder gar der „Welt“ statt, wodurch die in diesen Kinos gezeigten Filme eine besondere Glaubwürdigkeit und den Hinweis auf Allgemeingültigkeit erfahren.

⁴³⁹ Marsé, *Embrujo*, S. 189.

Wie für Kim, so wird auch für Daniels Mutter das Kino zum Ort der Hoffnung auf Zuneigung auf Freundschaft und vielleicht sogar auf Liebe.⁴⁴⁰ Nachdem sie sich als Witwe nach dem Krieg zunächst um ihren Sohn Daniel und um den alten Hauptmann Blay gekümmert hatte, geht sie nach dem Tod Blays erstmals aus. Und, als wäre es die einzige Möglichkeit des gesellschaftlichen Zeitvertreibe, so gehen auch sie ins Kino: „Una noche al llegar a casa mi madre no estaba y encontré junto a la cena una nota en la que me decía que estaba en el cine Roxy con Braulio y con Charles Boyer.“⁴⁴¹

Sehr ähnlich präsentiert sich auch für Anita der Ort Kino, auch wenn es sich bei ihr hierbei gleichzeitig um ihren Arbeitsplatz handelt. Ihr dient das Kino als Ort der Entspannung und Zerstreuung. Die Welt cineastischer Illusion bietet ihr einen in die Gemeinschaft integrierten Zufluchtsort: „Si era domingo solían ir juntos a la sesión matinal del cine Roxy.“⁴⁴²

Kino als bedeutungsvoller, gesellschaftlich verankerter Ort kann auch dadurch hervorgehoben werden, dass betont wird, es stehe ausnahmsweise einmal nicht im Fokus der Ereignisse: „Pero no era el cine lo que esta tarde atraía la atención de algunos vecinos.“⁴⁴³

Im Schlusskapitel finden wir das Kino nochmals an mehreren Stellen erwähnt. Susana ist inzwischen gesund und arbeitet nun in der Bar von Denis als Animiermädchen. In diesen Alltag reiht sich auch das Kino, das eben als Lokalität und Arbeitsplatz mit den Protagonisten unbedingt verknüpft ist: „Pasó mucho tiempo ... supe que Susana se había curado completamente, que su madre era una pobre borracha pero que aún conservaba su empleo de taquillera en el cine Mundial.“⁴⁴⁴ Und einige Zeilen weiter verweist Marsé nochmals auf die Verbindung von Arbeitsplatz und gesellschaftlichem Leben, abermals mit Blick auf Susanas Mutter: „A su madre se la veía yendo o viniendo de casa al cine o a la taberna.“⁴⁴⁵

⁴⁴⁰ siehe Romea Castro, *Letras Peninsulares*, S. 50.

⁴⁴¹ Marsé, *Embrujo*, S. 203.

⁴⁴² Marsé, *Embrujo*, S. 177.

⁴⁴³ Marsé, *Embrujo*, S. 17.

⁴⁴⁴ Marsé, *Embrujo*, S. 236.

⁴⁴⁵ Marsé, *Embrujo*, S. 237.

Daniel erhält die Einberufung zum Militär, er muss nach Xauen in den Norden Marokkos. Dieser Marschbefehl trifft sich ausgezeichnet, wie er meint, will er jetzt doch von all den Erlebnissen mit Hauptmann Blay, den Chacóns und auch mit Susana nichts mehr wissen. Er ist froh darüber, sich endlich von dem Viertel gelöst zu haben. Doch schon stellt sich das als Selbstbetrug heraus und nirgends anders als im Kino, so hat man den Eindruck, kann die letzte Begegnung von Daniel und Susana stattfinden.

Pero fue inútil, no podía crearme ni una palabra de aquella cháchara porque no lograb sentir nada, porque eran precisamente esos sentimientos que pretendía enterrar los que me empujaban hacia un pequeño de barriada, porque entonces yo aún no sabía que a pesar de crecer y por mucho que uno mire hacia el futuro, uno crece siempre hacia el pasado.⁴⁴⁶

Jetzt vermengen sich bloßer äußerer Ort mit emotionaler Empfindung. Mehr und mehr wird deutlich, wie sehr Daniel vom Kino und den damit verknüpften Erinnerungen geprägt ist. Somit wird rückblickend manifest, dass das Kino, das wir vordergründig nur als geographisch zu fixierenden Ort präsentiert bekommen hatten, in Wirklichkeit, so scheint es, zumindest ganz am Ende des Romans, Teil seiner Persönlichkeit, Teil der Identität Daniels darstellt: „y una tristeza indefinible que empezaba a no controlar, creciente según me iba acercando al Mundial, borraron en menos de un soplo aquellos anhelos selectivos de la memoria, tan infundados como arbitrarios.“⁴⁴⁷ Durch diesen Gedanken wird Kino, wie bei einer Reihe anderer in dieser Arbeit untersuchter Texte ebenfalls, zum Ort der Erinnerung.⁴⁴⁸ Dieser erinnerungsgenerierende Ort scheint auch nicht auflösbar zu sein oder anders formuliert, man scheint sich bei der Konfrontation von Kino und Film der Erinnerung nicht entziehen zu können.

Kino und Film offerieren Möglichkeiten zur Erkenntnis

Immer wieder wird Kino als Beleg für Autorität in der Argumentation der Protagonisten angeführt. Wird geglaubt, was in der Zeitung steht, so scheinen auch Kino und Film verlässliche Informanten zu sein, was die Wirklichkeit anbelangt.⁴⁴⁹ Manchmal werden

⁴⁴⁶ Marsé, *Embrujo*, S. 244.

⁴⁴⁷ Marsé, *Embrujo*, S. 245.

⁴⁴⁸ „The cinema is also central to the topography of the barrio in Marsé's novels, where its spectral images form the basis of the construction of popular memory.“ Labanyi, Jo: *Coming to terms with the ghosts of the past: History and spectrality in contemporary Spanish culture*, Arachne Vol.1, Journal of Iberian and Latin American Literary and Cultural Studies, Rutgers, USA, 2001 (<http://www.jlcs.rutgers.edu/vol1/28.9.2009>).

⁴⁴⁹ „En los personajes y las situaciones que encontramos en las novelas de Marsé, la dicotomía ilusión/realidad y la ambigüedad que la falta de resolución de ella trae consigo está centrada en el cine, más específicamente en la sala del cine.“ Amell Samuel, *Elementos constitutivos de la narrativa*

Inhalte direkt kommentiert, andere werden vom Kinogänger abgespeichert, um zu einem späteren Zeitpunkt abgerufen werden zu können. Somit erweisen sich häufig Referenzen, die zunächst einer rein thematischen Präsenz zugeordnet sind an späterer Stelle im Roman auch als stoffliche Präsenz.

Dies trifft auch auf im Text zitierte Filmtitel zu. Durch die Nennung von Filmtiteln tritt beim kundigen Leser eine Art Dehnung ein, da er nun für Momente bewusst oder unbewusst zwei Medien parallel wahrnimmt. Zum einen liest er den Roman, zum anderen scheinen auch für Augenblicke Sequenzen aus dem zitierten Film vor seinem geistigen Auge auf. Selbst wenn er das filmische Werk nicht komplett gegenwärtig haben sollte, wird er über den genannten Titel oder die erwähnten Darsteller nachdenken und versuchen sich ein Bild zu machen, die Handlung zu rekapitulieren. Geschieht dies im Dialog, so setzt diese Dehnung nicht nur für den Leser ein, sondern gewinnt gleichzeitig Raum bei den Roman-Charakteren.

Gleich zu Beginn der Geschichte wird Hauptmann Blay als *Hombre Invisible*⁴⁵⁰ bezeichnet: „El capitán Blay caminando delante de mí con su intrépida zancada y su precaria apariencia de Hombre Invisible: cabeza vendada, gabardina, guantes de piel y gafas negras, y una gesticulación abrupta y fantasiosa que me fascinaba.“⁴⁵¹ Der kundige Leser und Kinogänger erkennt, dass Blay hier ganz so gezeichnet ist, wie der allmählich geistesgestört werdende Chemiker aus *The Invisible Man*. Ist Blay zunächst nur neutral als ähnliche Figur gezeichnet, so wird mit voranschreitender Romanentwicklung immer deutlicher, dass Blay nicht nur äußerlich dieser Kinofigur ähnelt, sondern diese auch charakterlich wie thematisch zitiert. Film stellt hier also einen sehr engen Bezug zur Realität her. Diese Stelle soll in einem Exkurs zu Ende dieses Kapitels nochmals beleuchtet werden, bei der Frage nach dem Urheber dieser intermedialen Referenz.

Von ebenso mehrschichtiger Präsenz erweist sich der folgende Abschnitt, der sowohl Kino als Ort wie auch zwei Filmtitel zitiert, richtet er doch den Blick auf die Schaukästen des Rovira-Kinos. Das Kino, so scheint es, hat hier einen wachsamten Blick auf die hinterhältige Realität gerichtet.

Al otro lado de la plaza, en la fachada rojiza del cine Rovira, Jesse James llevaba toda la semana cayéndose de la silla en el comedor de su casa, acribillado traicioneramente por la

de Juan Marsé, in: Romea Castro (Ed). *Juan Marsé, su obra literaria*, Barcelona, 2005, S. 39.

⁴⁵⁰ *The invisible Man*, Regie James Whale, USA 1933. Dieser Film begründete eine Serie von Filmen mit ähnlichen Figuren. Siehe auch Romea Castro, *Letras Peninsulares*, S. 50.

⁴⁵¹ Marsé, *Embrujo*, S. 11.

espalda, y en el otro cartelón de toscos colores, la Madonna de las Siete Lunas⁴⁵² se asomaba por encima de las ramas deshojadas de los árboles esgrimiendo un puñal y una mirada maligna que escrutaba el paso de los tranvías girando en la curva del Torrente de las Flores.⁴⁵³

Zwar wird ausdrücklich im Anschluss an diese Passage gesagt, dass an diesem Nachmittag nicht das Kino die Aufmerksamkeit auf sich gelenkt hätte, aber dennoch wird es bedeutsam. Der Blick auf das Filmplakat mit Jesse James könnte als Vorzeichen verstanden werden, wird doch am Ende des Romans in beiden Teilen, Binnen- wie Rahmenhandlung, zu den Pistolen gegriffen. Somit kündigt dieses Plakat, welches als Ankündigung für den Film gedacht ist, gleichzeitig die bevorstehende dramatische Lösung der Ereignisse an und hält diese in einer Art Klammer mit dem Beginn der Erzählung zusammen. Und tatsächlich wird die Waffe letztendlich nicht im fiktiven Umfeld Kims in Shanghai abgefeuert, hier landet sie schließlich im Fluss, sondern in der Wirklichkeit Barcelonas, in der Denis durch die Pistole sterben wird. Ähnliche Koppelung der fiktionalen Filmhandlung an die Realität bietet der Inhalt des anderen hier erwähnten Films. In *Madonna der Sieben Monde* steht eine Mutter-Tochter-Beziehung im Zentrum des Geschehens. Und wie im Roman wird in diesem Krimi des *Film noir* am Ende, wenn auch mit dem Dolch, ein Mord begangen. Also auch hier spiegelt, obschon mit Zeitverzögerung, Kino die Realität wider und blickt in jedem Fall mit wachsamem Auge auf die Wirklichkeit.

Für den Protagonisten, für Daniel, werden im Kino Wahrheit und Wirklichkeit widergespiegelt.⁴⁵⁴ Dies belegt sein Kommentar zu einem Bild, das er soeben für Susana gezeichnet hat: „Esos cortes han de ser un poco redondeados en las puntas... De eso nada –dije-. Lo he visto en las películas y son así. Pregunta a Forcat.“⁴⁵⁵

Da Kino als Autorität anerkannt wird, ist es möglich, hier zu Erkenntnis zu gelangen. Allerdings muss man die Zeichen des Kinos auch lesen können, was keine Selbstverständlichkeit zu sein scheint: „En otra ocasión, el más joven de ellos, un tipo

⁴⁵² Die Filmplakate zitieren die beiden Filme *Ich erschoss Jesse James*, Regie Sam Fuller, USA 1949 und *Madonna der sieben Monde*, Regie Arthur Crabtree, GB 1944.

⁴⁵³ Marsé, Embrujo, S. 17.

⁴⁵⁴ „Y en las versiones, que Daniel escoge o inventa para cada situación subyace la influencia del cine como un factor que consciente o inconscientemente dirige las percepciones del personaje y condiciona la forma en que éste interpreta la realidad.“ Marí Jorge, *Embrujos visuales: cine y narración en Marsé y Muñoz Molina*, in revista de Estudios Hispánicos, 31, 3, 1997, S. 465.

⁴⁵⁵ Marsé, Embrujo, S. 183.

hosco y fornido con boina calada hasta las cejas, se acercó al vestíbulo del cine para mirar las fotos clavadas en el panel; las miraba ceñudo, como si no entendiera.“⁴⁵⁶

Jemand, der die Zeichen des Kinos sehr wohl lesen kann, sind die beiden Chacón-Brüder. Sie setzen Kino dazu ein, um in der Realität ihren Gewinn damit zu erzielen. Um beim Betteln erfolgreich zu sein, fingiert Finito einen epileptischen Anfall. Diesen hatte er wohl in einem Film gesehen.⁴⁵⁷ Und er ist so täuschend echt gespielt, dass nicht nur ein paar ältere Damen darauf hereinfallen und den Kindern deshalb aus Mitleid etwas zu essen geben. Daniel vergleicht die Szene ebenfalls mit einer Filmszene: „De la garganta de Finito salían unos estertores espantosos que yo sólo había oído en el cine.“⁴⁵⁸

Selbst über den Weg des Traums schafft es Susana, den Bezug von Kino zur Realität herzustellen, dann treten Filme in ihre Träume, die für ihr Leben von Bedeutung zu sein scheinen. So etwa, wenn sie von ihrem Vater träumt.

A veces veo películas en sueños. Una noche vi la luz de un proyector en medio de una pesadilla, brotando en la oscuridad, y me desperté al dar me cuenta que era uno de los proyectores de mi padre... ¿Sabias que los proyectores Erneman⁴⁵⁹ de todos los cines de Barcelona y de muchas ciudades de España son de mi padre? Él los instaló. ... Sí, sí, en todos los cines de España, claro que sí. ¿Por qué no, si su proyector era muy bueno y el más moderno, el mejor de todos?⁴⁶⁰

Die Verknüpfung von Fantasie und Realwelt über das Medium Kino oder Film geht oft sehr beiläufig einher, aber immer wieder vermengen sich Realität und Illusion, Tatsache und Inszenierung oder gehen direkt von einer Erlebnisebene über in eine andere. Auch Susanas Aktion, Filmausschnitte zu sammeln, dient letztlich dazu, ein Vehikel zu erhalten, um in die Welt der Illusion tauchen zu können: „Susana pasaba el día ... recortando anuncios de películas en los periódicos con unas tijeras.“⁴⁶¹ Allerdings

⁴⁵⁶ Marsé, Embrujo, S. 19.

⁴⁵⁷ „Las propias salas son ... constitutivos de la vida de personajes, que inspiran buena parte de su acción en el quehacer de los de celuloide.“ Romea Castro: *El cine en la vida cotidiana de los personajes marsianos*, in: Romea Castro (ed) *Juan Marsé, su obra literaria*, S. 203.

⁴⁵⁸ Marsé, Embrujo, S. 26.

⁴⁵⁹ Erneman-Projektoren stammen von der Dresdner Firma Erneman. Mit dem 35-mm-Projektor *Imperator* hatte Erneman ab 1909 den erfolgreichsten Filmprojektor produziert. Seit 2007 wird das Modell *Ernemann18* hergestellt.

⁴⁶⁰ Marsé, Embrujo, S. 57.

⁴⁶¹ Marsé, Embrujo, S. 36 f.

handelt es sich bei dieser Aktivität, wie wir an anderer Stelle noch deutlich sehen werden, um weit mehr, als um einen bloßen Zeitvertreib.

Manchmal scheint der Illusion der Filmwelt eine Kraft inne zu wohnen, ohne dass die Protagonisten sich der intermedialen Referenzen, von denen ihre Handlungen beeinflusst werden, bewusst wären. So etwa, wenn sich Susana für eine Zeichnung Daniels entscheidet, die in Kopie Gene Tierney⁴⁶² darstellt.

No le entusiasmaron, y le mostré una lámina que llevaba de reserva: Gene Tierney con un vestido verde muy ceñido y sentada sobre el mostrador de un casino, insinuante y despeinada, el humo del cigarillo enroscado en su cara.⁴⁶³ La había copiado del programa de mano de una película y estaba regular el dibujo.⁴⁶⁴

An dieser Passage werden Wechselwirkung wie Breite einer intermedialen Referenz besonders evident. Marsé entscheidet sich für die Zeichnung der Gene Tierney, da er somit die Möglichkeit hat, eine Referenz zur Vorlage seiner Binnenerzählung zu schaffen, hatte Tierney doch in *The Shanghai Gesture* die weibliche Hauptrolle gespielt.⁴⁶⁵ Daniel entscheidet sich ebenfalls bewusst für eine Referenz zum Kino, da er hofft, Susana damit eine besondere Freude bereiten zu können. Und Susana wird von genau dieser Zeichnung angezogen, obwohl Daniel glaubt, dass es mit dem Original keine Ähnlichkeit habe: „no tenía mérito, ni siquiera se parecía mucho. Pero fue el que más le gustó. -Éste está muy bien. Qué guapa.“⁴⁶⁶

Werden Referenzen zur Filmwelt hergestellt, die jedoch völlig unkommentiert und unreflektiert bleiben, so könnten wir diese als eindimensionale Referenz bezeichnen. Dabei kann diese Referenz dennoch von mehreren Adressaten rezipiert werden, d.h. vom Leser und vom Protagonisten wahrgenommen werden. Selbstverständlich vom Autor, der diese Intermedialität bewusst platziert hat. Da ein Kommentar jedoch ausbleibt, hat lediglich der Leser abhängig vom Grad seiner Kenntnis über die wahrgenommene Referenz die Möglichkeit, diese in einer tieferen Schicht zu interpretieren und ihr somit vielleicht doch eine Mehrdimensionalität zu verleihen. Eine

⁴⁶² Siehe bilddokumentarischer Anhang Abbildung Nr. 53.

⁴⁶³ Es handelt sich wohl um eine Filmszene aus „The Shanghai Gesture“ von Josef von Sternberg, USA 1941. Dieser Film wurde in Spanien unter demselben Titel wie Marsés Roman veröffentlicht. Man darf also annehmen, dass er den Romantitel diesem Film entlehnt hat.

⁴⁶⁴ Marsé, *Embrujo*, S. 50.

⁴⁶⁵ siehe Romea Castro, *Letras Peninsulares*, S. 50.

⁴⁶⁶ ebd.

solche eindimensionale Referenz stellt etwa folgende Passage im fünften Kapitel dar: „Agarró las tijeras y las blandió contra mí, pero se calmó enseguida y se puso a recortar una foto de la revista en la que se veía Judy Garland siguiendo el camino de las baldosas amarillas.“⁴⁶⁷ Luego tiró las tijeras sobre la cama, miró a Forcat“⁴⁶⁸ Weder Aktion noch Nennung der Hollywood-Schauspielerin wirken sich an dieser Stelle direkt auf den Inhalt aus. Mögliche Interpretationen ließen sich nur schwer am Text festmachen. Unmittelbar in das Geschehen verweisen jedoch stoffliche Präsenzen.

4.3.3. Die wunderbare Welt Shanghais (stoffliche Präsenzen)

Stoffliche Referenzen generiert in erster Linie Susana, die mit Vorliebe und großem Eifer die erfahrene Welt der Fiktion auf die Welt der Realität projiziert, auch wenn diese Realität in vielen Fällen wiederum nur Produkt ihrer Fantasie und ihres Wunsches ist. Aber auch in der Binnenerzählung treffen wir auf Personen, die vom Verhalten bestimmter Schauspieler so fasziniert sind, dass sie diese unmittelbar zu kopieren versuchen.

Kino wird als Welt des Wunderbaren und Bemerkenswerten definiert. Auf Grund seiner bereits diskutierten Autorität wird mit Hilfe des Mediums Film Realität in Relation zur fantastischen Welt des Films gesetzt, Nähe oder Entfernung zu dieser definiert. Kino wird immer wieder zu jenem Ort, an dem, im literarischen Sinne, möglicherweise ein unerhörtes Ereignis, in jedem Fall jedoch ein bemerkenswertes stattfinden kann. Ganz bewusst möchte Susana sich diese in die Wirklichkeit strahlende Kraft des Kinos zu Nutze machen.

Susana wünscht sich eine heile Welt. Ihr hinfälliges Dasein ist beseelt von dem Wunsch, ihren Vater, den sie über alles vergöttert, wieder zu sehen. Um ihrer Realität entfliehen zu können, bastelt sie sich mit Schere und Klebstoff aus den Bildchen der Kinoprogrammzeitschriften diese Welt des Schönen und der Hoffnung. Mühelos vereint sie das Schöne mit dem Hässlichen. Die Realität, so scheint es, lässt sich formen.

Tenía Susana una disposición natural a la ensoñación, a convocar lo deseable y lo hermoso y lo conveniente. Lo mismo al extender y ordenar alrededor suyo en la cama su colección de

⁴⁶⁷ Die Szenerie könnte aus *Babes on Broadway* stammen, USA 1941.

⁴⁶⁸ Marsé, *Embrujo*, S. 134.

anuncios de películas y de programas de mano que su madre le traía cada semana del cine Mundial.⁴⁶⁹

Jetzt entsteht eine neue Welt. Wie Susana wegen ihrer Krankheit bereits teilweise dieser Welt entrückt ist, so sehr ist sie auch bereits in eine Fantasiewelt eingetaucht. Diese Welt speist sich völlig aus den Köpfen der Filmschauspieler, aus den Bildern und Gesichtern der Kinofilme. Susana kreiert nun ihre persönliche Illusion ganz im Stile einer Hollywood-Geschichte und bedient sich hierfür aus den Requisiten und dem Personal des Films: „Susana a veces recortaba las caras y las figuras para pegarlas y emparejarlas caprichosamente en películas que no les correspondían, sólo porque a ella le habría gustado o le divertía ver juntos.“⁴⁷⁰

In Susanas Fantasie heben sich Gegensätze auf. Jeder kann jeden bekommen, das Hässliche zum Schönen finden. Da sie sich auf Seiten der Kranken und Schwachen sieht, möchte sie diesen Kraft verleihen. Dadurch versucht Susan sich ihr persönliches Happy-End zu kreieren.

- había reunido a la hermosa Scherezade y a Quasimodo en Cumbres Borrascosas,⁴⁷¹ había dejado al tenebroso Heathclif al borde de una piscina con Esther Willimasen en bañador, a Sabú volando en su alfombra mágica sobre Bagdad⁴⁷² en compañía de Charlot y del ama de llaves de Rebeca,⁴⁷³ y a Tarzán colgado en lo alto de una torre de Notre Dame junto con Esmeralda la zingara y la mona Chita^{474 475}

Aus der Filmrealität schneidert sich Susana hier ihre eigene Wirklichkeit zurecht und kreiert dabei Paare und Konstellationen, die bizarr und grotesk wirken. Ein ungleicheres Paar etwa als die persische Schönheit Scheherazade aus *1001 Nacht* und der bucklige Glöckner Quasimodo von Notre Dame lässt sich nur schwer vorstellen. Ähnlich ungleich ist das Paar des eingeschüchterten Heathcliff, des Ziehsohns von Hindley Earnshaw in Brontës *Sturmhöhe* und der US-Olympia-Schwimmerin Ester Williams.

⁴⁶⁹ Marsé, Embrujo, S. 57.

⁴⁷⁰ Marsé, Embrujo, S. 57 f.

⁴⁷¹ *Sturmhöhe*, USA 1939 Regie William Wyler.

⁴⁷² Zitiert wird hier *Der Dieb von Bagdad* mit Sabu in der Hauptrolle, USA 1940, Regie Ludwig Berger (mit Conrad Veidt).

⁴⁷³ *Rebecca*, USA 1940, Regie Alfred Hitchcock.

⁴⁷⁴ Chita (Cheeta) war in einigen Tarzanfilmen der Begleiter des Urwaldmenschen. Allerdings handelte es sich in Wirklichkeit um ein Schimpansenmännchen.

⁴⁷⁵ Marsé, Embrujo, S. 58.

Die herrische und hinterhältige Wirtschafterin Mrs. Danvers, die in Hitchcocks *Rebecca* die junge Mrs. de Winter nach und nach in den Wahnsinn treibt, schnallt Susana in Gesellschaft des Komödianten Chaplin kurzerhand auf den fliegenden Teppich des Diebes Abu. Somit dürfte Mrs. Danvers kein Unheil mehr anrichten und Chaplin könnte diese endlos streng dreinblickende Dame vielleicht sogar einmal zum Lachen bringen. Nicht minder grotesk zu sehen, wie sich Tarzan nun nicht mehr an der Liane, sondern jetzt am Tau im Glockenturm hängend, anstatt zu Jane zu Esmeralda schwingt.

Für Susana ist das alles jedoch mehr als Fantasie und Spielerei. Sie hält dies für eine klare Möglichkeit der Wirklichkeit, wie uns versichert wird. Moreno-Nuño versteht die Figur der kranken Susana als Metapher für einen Menschen, der sich der Zukunft und der Gemeinschaft in einem System Francos verweigern will.⁴⁷⁶ So bleibt Susana nur das Träumen einer heilen, glänzenden Außenwelt. Es bedarf nach Meinung von Daniel nicht viel, damit Susana diese Wirklichkeit vor Augen hatte, nach der sie sich sehnte: „Igualmente suscitaba en torno suyo expectativas risueñas o augurios de tristeza mediante leves correctivos a la realidad, trastocando imágenes y recuerdos.“⁴⁷⁷

Daniel erkennt und weiß, dass Susana ihren längst zur Fiktion gewordenen Vater in eine ebenso fiktive Filmszene gestellt hat. Susana glaubt, sich die Realität nach denselben Gesetzen zusammenstellen zu können, wie sie ihre Filmhelden willkürlich in Dialogen und Szenen zueinander platzieren kann: „Y entre ese revoltijo de recuerdos estaba el de su padre.“⁴⁷⁸

Wenn Susana berichtet, wie sie ihr Vater heimlich das letzte Mal besucht habe, dann ähnelt diese Szene doch sehr der einer Filmszene, klingen die Sätze wie Filmdialoge: „Llegó de madrugada, entró aquí sin encender la luz y se agachó a mi lado... No sabía que yo estaba tan enferma. Me vio tan débil que me dio un largo beso en la frente y me dijo que aún no podía llevarme con él.“⁴⁷⁹ So oder so ähnlich hätten wir auch Humphrey Bogart zu Ingrid Bergman in *Casablanca*⁴⁸⁰ sprechen hören können. Doch Daniel

⁴⁷⁶ „La novela...enfrenta ...con la vencida lucha antifranquista a través de la metáfora de un cuerpo enfermo adolescente -Susana- al que se le niega la posibilidad de futuro -personal, comunitario, nacional.“ Moreno-Nuño, Carmen: *Las huellas de la Guerra Civil*, Ediciones Libertarias, Madrid, 2006.

⁴⁷⁷ Marsé, Embrujo, S. 58.

⁴⁷⁸ Marsé, Embrujo, S. 58.

⁴⁷⁹ Marsé, Embrujo, S. 58.

⁴⁸⁰ *Casablanca*, Regie Michael Curtiz, USA 1942.

desillusioniert Susana nicht. Mit Blick auf die diegetischen Präsenzen wird diese Passage nochmals betrachtet werden.

Auch in der Binnenerzählung wird der Aspekt des Wunderbaren und Bedeutungsvollen von Kino thematisiert. So glaubt zumindest Madame Duprez, dass ihre mit Jean Gabin, in welcher Weise auch immer, verbrachte Nacht in Paris von Bedeutung, etwas Besonderes und von allgemeinem Interesse sei, da sie wieder und wieder davon erzählt, sich damit zu schmücken versucht, wie die Chinesin Chen Jing Kim gegenüber erklärt: „Esta imprudente chinita jura solemnemente no alejarse ni un metro de su guardián salvo si madame Duprez se empeña en contarme por enésima vez su famosa noche loca en París con Jean Gabin y la perrita Lulú.“⁴⁸¹

4.3.4. Szenenwechsel, Regieanweisung, Schnitt (diegetische Präsenzen)

Marsés Faible für das Kino und für den Film ist immer wieder betont worden, auch Marsé selbst weist darauf hin. So ist es nicht verwunderlich, dass nicht nur in diesem Roman Kino und dessen Medium Film eine exponierte Stellung einnehmen. Allein die Nennung der Namen der Kinos⁴⁸² vermittelt den Eindruck, als sollte der Leser sich diese Orte zu Orientierungspunkten erwählen, um sich gemeinsam mit Daniel und Susana, mit Hauptmann Blay und den Chacón-Brüdern im hiesigen Vorstadtviertel Barcelonas zurecht zu finden. Die Kinos verleihen den Personen Leben, Motivation und verleihen der Erzählweise Dynamik.⁴⁸³ Die Topographie der Stadt wird durch die Lage der Kinos definiert.⁴⁸⁴ Amell sieht im Raum des Kinos einen Mikrokosmos der Gesellschaft.⁴⁸⁵

Aber auch formal drückt sich diese Vorliebe für das Medium Film bei Marsé aus, nimmt seine Narrativik doch immer wieder filmische Formen an.

⁴⁸¹ Marsé, *Embrujo*, S. 162.

⁴⁸² Es werden nicht weniger als fünf Kinos mit Namen genannt: Mundial, Metropol, Iberia, Roxy und Rovira.

⁴⁸³ „La cinematografía en sentido amplio y los cines, los cines des Barcelona de manera concreta, aparecen de forma reiterada para dar vida a personajes, activar sus motivaciones y generar dinamismo narrativo“ Romea Castro, *El cine en la vida cotidiana de los personajes marsianos* in: Romea Castro (ed.) *Juan Marsé, su obra literaria*, S. 203.

⁴⁸⁴ „En 1948 Barcelona tenía 127 salas de cine y 18 productoras. En las novelas de Juan Marsé se destacan, sobre todo, las salas de Gracia. Cines como El Mundial, el Iris, el Iberia, el Rovira, el Roxy, el Selecto, el Delicias, ya en el límite del barrio.“ Romea Castro, *El cine en la vida cotidiana de los personajes marsianos*, S. 204.

⁴⁸⁵ „La sala de cine ocupa un espacio central en las novelas de Marsé y funciona como un microcosmos de la sociedad.“ Amell Samuell, *Elementos constitutivos de la narrativa de Juan Marsé*, S. 39.

So gleichen ganze Passagen einer Filmszene oder zitieren in Darstellung und Dialog ein Filmgenre. Auch tauchen Kommentare auf, die filmischen Regieanweisungen ähneln. Die übergangslosen Szenenwechsel, zwischen den beiden Haupterzählsträngen in Barcelona mit Susana und Daniel einerseits und in Shanghai mit Kim andererseits, entsprechen einer filmischen Schnitttechnik und geben nicht selten eine Kameraperspektive wieder. Auf der anderen Seite setzt Marsé auch das Mittel der filmischen Überblendung ein. Manchmal dehnt er eine Szene, als zöge er langsam ein Weitwinkelobjektiv auf. Schließlich treffen wir auf melodramatisch ausgeformte Szenen und Dialoge, die so vornehmlich auf der Leinwand zu finden sind. All diese Formen diegetischer Präsenzen sollen hier kurz anhand der jeweiligen Referenzstellen betrachtet werden.

In der Binnenerzählung treffen wir auf Szenen, denen eine filmische Narrativik zugrunde liegt. Bei der Wahl des zitierten Genres hat Marsé sich ganz auf Personenzeichnung, Szenerie und Atmosphäre im Stil des *film noir* im allgemeinen und des Gangstergenres aus der Halbwelt Shanghais⁴⁸⁶ im besonderen konzentriert. Kurz bevor sie auf dem Weg nach Shanghai sind, werden die Nervosität und mögliche Bedrohung Kims und dessen Freund Forcat, aus dessen Sicht die Ereignisse geschildert werden, ganz im Stile des *film noir* wiedergegeben.

Wir sehen den Revolver, blicken auf das Detail des Magazins, wir hören den Abzug. Ort der Handlung ist eine kleine Bude neben dem lauten und nicht selten zwielichtigen Bahnhof. Dort draußen lauert die Bedrohung. Das Thema der Flucht wird durch die Dokumente dargestellt, die natürlich gefälscht sind.

Lo primero que recuerdo es el chasquido del cargador de una Browning al ser desmontado, un clic metálico que nunca me fue grato al oído, estamos en Toulouse, hace algo más de dos años, en un cuarto pequeño con un balcón abierto sobre la rue de Belfort, no muy lejos de la estación ferroviaria. El Kim revisa la documentación falsa que le acabo de entregar, me sonríe y se la guarda en el bolsillo. Buen trabajo, me dice mientras ultimo unos retoques en los demás salvoconductos.⁴⁸⁷

Doch ist diese Passage nicht nur szenisch dem *film noir* nachempfunden, sie ist auch situativ fast stereotyp gebaut. Gefahr von außen, ein Revolver, Flucht, Papiere: Bis auf

⁴⁸⁶ Der sich diesem Kapitel anschließende Filmvergleich wird die wichtigsten filmischen Quellen, welche allesamt in Shanghai angesiedelt sind, in vergleichender Weise beleuchten.

⁴⁸⁷ Marsé, *Embrujo*, S. 75.

das letzte Detail handelt es sich hier um jene Requisiten, die auch in *Casablanca* von größter Wichtigkeit sind. Geht hier etwas schief, so kann dies das Leben kosten, wie im Falle von XY. Kim scheint mehr Glück zu haben. Diese Szene könnte somit also nicht nur narrativ Zitat des *film noir* sein, sondern auch inhaltlich Zitat zu *Casablanca*.

Doch nicht nur szenisch zitiert oder parodiert Marsé den *film noir* auch dialogisch greift er auf dieses Genre zurück, spiegeln doch in Vokabular und Tonfall die Dialoge ihre besondere Nähe zu dieser Filmgattung wieder: „-Deng, escúchame bien. Soy responsable de la seguridad personal de madame Chen y haré mi trabajo a pesar tuyo y de quien sea, incluso a pesar de ella. Por el bien de tu señora dime lo que sepas o te echo a los cocodrilos, chino maldito.“⁴⁸⁸ Die regelmäßig wiederkehrende Verwendung solcher Versatzstücke in Szene und Ton aus dem *film noir*, die sich auch in Passagen der Rahmenhandlung finden, beginnen den Roman als eindeutig definiertes Medium an seinen Rändern aufzulösen und lassen ihn immer wieder für kürzere wie auch längere Abschnitte mittels der Narrativik des Drehbuchs in das Medium Film überwechseln.

Die Verwendung einer filmischen Perspektive mit dem Wechsel einer weiter aufgezo- gen oder umgekehrt enger fokussierten Blende, setzt Marsé geschickt und regelmäßig in Passagen der Hau- pterzählung ein. Wenn etwa Hauptmann Blay beim Sammeln seiner Unterschriften auf den Dichter Señor Sucre trifft, so wird mit jedem Absatz die Blende weiter aufgezo- gen. Zunächst „sehen“ wir die Personen fast nicht, wir hören sie sprechen, der Ort wird ganz schwach gezeichnet: „Uno de los primeros en ver solicitada su firma fue el señor Sucre, que se topó con el capitán en la calle Tres Señoras un día que lloviznaba.“⁴⁸⁹ Mit Ende der Unterhaltung wird die Blende weiter aufgezo- gen. Jetzt sehen wir in die Gesichter der Gesprächspartner und Umgebung und Wetter werden deutlicher: „El señor Sucre se despidió palmeando la espalda del capitán y guiñandome el ojo, y le vimos partir ligero y encorvado bajo la llovizna en dirección a Torrente de las Flores.“⁴⁹⁰ Schließlich wird diese Einstellung abermals erweitert, so dass die Totale dieser Straßenszene mit Abendhimmel ins Blickfeld des Lesers rückt, der nun vom Zuhörer zum Betrachter geworden ist, ehe dann mit abruptem Schnitt zum nächsten Kapitel übergegangen wird, in dem wir uns in der Geschichte von Kim befinden: „Seguimos nuestro camino y el capitán meneó la cabeza y sonrió... Arriba, en el cielo gris y encapotado, al fondo de una covacha de nubes negras y convulsas que

⁴⁸⁸ Marsé, *Embrujo*, S. 184 f.

⁴⁸⁹ Marsé, *Embrujo*, S. 73.

⁴⁹⁰ Marsé, *Embrujo*, S. 74.

parecían devorarse a sí mismas, permanecía estático el garabato amarillo de un relámpago.“⁴⁹¹

Andere Passagen erinnern in ihrer narrativen Ausformung sehr stark an Regieanweisungen eines Drehbuchs. Neben der inhaltlichen Ausformung in Manier einer Regieanweisung ist als Tempus solcher Passagen stets das Präsens gewählt. Auch wenn nicht unerwähnt bleiben soll, dass jener Teil der Binnengeschichte grundsätzlich in der Gegenwart erzählt wird, anders als die Rahmenhandlung, welche von Daniel in der Vergangenheit wiedergegeben wird.

La tormenta ha pasado y se aleja rápidamente a estribor, el cielo se abre y de nuevo brillan las estrellas. El Kim se arrima al ojo de buey buscando más luz y hojea el libro...en la primera página, junto a una dedicatoria personal en tinta roja y caracteres chinos, hay una mancha de carmín...Entonces cree oír un ruido a su espalda y se vuelve; no ve a nadie. La puerta de la cabina, entornada, golpea con intermitencia en el quicio....Vuelve a su camarote con el libro y poco después, echado en la litera, lo abre de nuevo y observa el borrón de carmín con más detenimiento....Envuelve el libro en un jersey y lo guarda en su maleta.⁴⁹²

Oft sind diese Anweisungen bis ins kleinste Detail ausgeführt. Jeder Schauspieler könnte sich exakt daran orientieren und wüsste so, wie er sich in der entsprechenden Szene zu bewegen und emotional zu verhalten hätte, wie etwa folgende Stelle zeigt, in der Kim ein Nachtlokal betritt.

Una vez dentro del Yellow Sky Club se desliza sin llamar la atención hasta un extremo de la barra y permanece un rato allí de pie, en la sombra, la espalda contra el dragón amarillo enroscado en la columna y muy cerca de la puerta azul que conduce a las habitaciones privadas de Omar. El local está muy animado y en la barra no hay sitio, ni él lo busca, prefiere que el barman no le vea. Observa a un camarero con su bandeja de bebidas dirigiéndose hacia la puerta azul, le ve empujarla con el codo y desaparecer escaleras arriba, y entonces se sitúa junto a la puerta y espera.⁴⁹³

Betrachten wir die Erzählperspektive im Zauber von Shanghai, so stellen wir hier einen regelmäßigen Wechsel fest, da einmal das reale Geschehen in Barcelona aus Sicht Daniels dargestellt wird, dann wieder erzählt Forcat die Abenteuergeschichte um Kims

⁴⁹¹ Marsé, Embrujo, S. 74.

⁴⁹² Marsé, Embrujo, S. 136 f.

⁴⁹³ Marsé, Embrujo, S. 205.

Erlebnisse in Shanghai aus seinem Blickwinkel. Wie mit dem Weichzeichner wird oft von einer Szenerie in die nächste überblendet. Langsam verschwimmt die Realwelt Barcelonas und schon schaukeln die Boote auf den Huang-pù.

Horas despues, cuando Susana hubo merendado su gran vaso de leche y su bocadillo y los hermanos Chacón llegaron de visita ... desde la mágica y silenciosa galería ya encendida por el sol de la tarde volvíamos a viajar cogidos de la mano hacia la luminosa terraza del apartamento de Chen Jing Fang con vistas de los muelles y del río Huang-p'u, bajo la mirada estrábica de Forcat y al conjuro de su voz.⁴⁹⁴

Mit exakt derselben Technik wird das achte Kapitel abgeschlossen, nur dass diesmal die Überblendung abrupt erfolgt, ohne jedoch als harter Schnitt zu wirken. Ohne den Erzählfluss zu unterbrechen, wechselt Forcat aus der Welt Kims, aus der Binnenerzählung, in die erzählerische Gegenwart von Daniel und Susana, in die Rahmenhandlung über.

Antes de proseguir su camino, el Kim se lleva la mano al corazón y la pistola en la sobaquera, quién sabe si con intención de arrojar ambas cosas a las oscuras aguas del río, aunque yo juraría que sólo desea deshacerse de la pistola, así que tranquilízate, princesa, que no acaba aquí la historia, bromeó Forcat guiñándole el ojo estrábico a Susana y cogiendo amorosamente su mano...⁴⁹⁵

Wie sehr Marsés Narrativik der Technik des Drehbuchs verpflichtet ist, zeigt sich unter anderem in einer Passage innerhalb der Binnenerzählung über Kims Abenteuer in Shanghai. Plötzlich wird die Handlung komplett angehalten. Der Absatz endet: „y frente a dos amantes nada convencionales, decididos y expectantes, aturdidos los tres por la rabiosa estratagema de Lévy...“⁴⁹⁶ Nun wendet sich ein kollektiver Erzähler an den Leser, um dann wieder, jetzt in Nahaufnahme, auf Kim zu schwenken und diesen nun auch von seiner Gefühlsseite zu zeigen.

„Una vez más, muchachos, parémonos aquí un instante, junto al Kim, y fijémonos en su estilo ante la adversidad, observemos su escueta y severa gestualidad frente a la derrota, su desencantada manera de volverle la espalda a los espejismos de la vida y a

⁴⁹⁴ Marsé, Embrujo, S. 158.

⁴⁹⁵ Marsé, Embrujo, S. 215.

⁴⁹⁶ Marsé, Embrujo, S. 212.

las zancadillas del ideal.“⁴⁹⁷ Die einleitende Formulierung "una vez más" verweist bereits auf das strukturierende Element dieser erzähltechnischen Variante einer auktorial verwendeten Personal-Perspektive.

Diese Dehnung wird noch über einen längeren Abschnitt beibehalten, ja man erhält sogar den Eindruck, dass sie nochmals erweitert und somit das Tempo bis hin zur Zeitlupe, fast zum Standbild, verlangsamt wird. Die Detailgenauigkeit und Detailfülle führt zu diesem narrativen Ritardando. Bemerkenswert jedoch, dass der nachfolgende Absatz, der auch Kims Gewühlswelt transportiert, in der deutschen Ausgabe gänzlich fehlt. Die filmische Technik der Personencharakterisierung ist hier besonders deutlich wahrnehmbar.

No dejará entrever ninguna sorpresa, no asomará a sus ojos ninguna señal acusando el golpe, ningún resentimiento ni amargura, salvo el antiguo desacuerdo consigo mismo que ya llevaba enroscado dentro de su pecho al venir aquí, una tensión moral entre el corazón y la mente de la que nunca pudo librarse, ni siquiera en los fogosos años que templaron sus ilusiones y su solidaridad, cuando más contagiosa era la esperanza en el mañana.⁴⁹⁸

Betrachtet man die tatsächliche Handlung, so wird nicht viel mehr sichtbar als ein flüchtiger Blick auf das Liebespaar und die anschließende Abkehr von diesem. Abermals sehr bildhaft gezeichnet ganz im Stil eines Drehbucheintrags.

Ahora, convencido de que ya las palabras sobran,..., con el dedo índice eleva un poco el ala del sombrero sobre su frente, como librándose de algún simulacro impersonal, luego se inclina reflexivamente sobre el cenicero en la mesita laqueada, aplasta el cigarrillo con meticulosa pulcritud, mira a la pareja ... y dando media vuelta se va por donde ha venido.⁴⁹⁹

Diese Dehnung wird dadurch zusätzlich erweitert, indem nun der Erzähler berichtet, was auf Kim im Folgenden zukommen wird. Dadurch, dass erzählt wird, wohin Kim nun gehen und was er dort erleben wird, bevor er es tatsächlich erlebt, bevor er sich an besagten Ort begibt, erfährt der Leser eine Art Dopplung der Ereignisse, welche zu einer erzähltechnischen Dehnung beiträgt.

La noche aún le reserva otra sorpresa. Cuarenta minutos después, cuando entre en el salón iluminado y desierto del hogar de Chen Jing, sonará el teléfono... y el mensaje muy escueto:

⁴⁹⁷ Marsé, Embrujo, S. 212.

⁴⁹⁸ Marsé, Embrujo, S. 212 f.

⁴⁹⁹ Marsé, Embrujo, S. 213.

„Lamentamos comunicarle que monsieur Lévy ha fallecido en el quirófano...“ Pero mientras se adentra en la noche sofocante por Kiukiang Road de vuelta a casa, el Kim aún no lo sabe.⁵⁰⁰

Forcat wird hier nicht nur zum Erzähler der Geschichte, sondern tritt hinter diesen zurück und wird, wie im Film, zur bloßen Erzählerstimme, die den Protagonisten Kim gleichzeitig beobachtet.

Allgemeine Dehnung

Abgesehen von den hier angeführten Einzelbeispielen für Dehnungen in filmischer Manier, scheint es abschließend besonders wichtig, einen allgemeinen Blick auf die verwendeten Erzähltempora zu richten. Hierbei fällt auf, dass Marsé sich für die Rahmenhandlung, die in der „Gegenwart“ im Barcelona der 40er spielt, sich für das Tempus des Präteritums entschieden hat, wobei aus der Sicht von Daniel, also aus einer personalen Perspektive berichtet wird. Werden Vorgänge aus dem Leben Kims dargestellt, so erfahren wir diese scheinbar aus dem Munde Forcats, erzählt in der Gegenwart. Wie unter anderem in diesem Kapitel dargelegt, handelt es sich bei der Perspektive in Wirklichkeit um eine auktoriale Perspektive in personaler Erscheinungsform. Im Wechsel zwischen Rahmenhandlung und Binnenerzählung tritt dadurch permanent eine Dehnung in Kraft, da mit jedem Übertritt in Kims Welt das Tempo des Erzählens herausgenommen wird, indem nun im Präsens erzählt wird. Diese Erzählpassagen werden somit im doppelten Sinne auch zur Passage, welche von einer Station der Rahmenhandlung zur nächsten Station derselben übersetzen. Der Charakter der Dehnung wird durch die Zersplitterung in viele Einzelteile, welche über 200 Seiten verstreut die Ereignisse um Kim wiedergibt, verstärkt und unterstrichen. Wenn Forcat etwa auf Seite 73 die Geschichte Kims mit einem Satz beginnt, der dann von einem kurzen Zwischenkapitel unterbrochen wird, in welchem der Blick wieder auf Daniel und Hauptmann Blay gerichtet ist, wird diese besondere Form der allgemeinen und konzeptionell angelegten Dehnung besonders offenkundig.

„se trata de una larga historia que arranca en Francia dos años atrás, en el cuartuco de una pensión de Toulouse que el Kim y yo compartíamos desde los años más duros,

⁵⁰⁰ Marsé, Embrujo, S. 213.

así que lo mejor será empezar por ahí, y luego iremos por partes...⁵⁰¹ Und mitten in diesem Satz geht es mit dem dritten Unterkapitel in Kapitel Drei weiter:

„ 3

Uno de los primeros en ver solicitada su firma fue el señor Sucre, que se topó con el capitán en la calle Tres Señoras un día que lloviznaba.⁵⁰²

Das Bild, welches Susana von ihrem Vater zeichnet, ist völlig überhöht und erweckt den Eindruck von Kitsch, von genau jenem Kitsch, wie wir und Susana ihn aus den Hollywoodfilmen kennen, die mit klischeehaften Mitteln sich an die Emotionen der Zuschauer wenden. Susana stülpt ihrem Vater solch eine Hollywood-Charakterisierung und kitschige Dramatisierung über. So etwa, wenn sie Daniel von ihrem Vater vorschwärmt.

Y entre ese revoltijo de recuerdos estaba el de su padre.

-Llegó de madrugada, entró aquí sin encender la luz y se agachó a mi lado... Me vio tan débil que me dio un largo beso en la frente y me dijo que aún no podía llevarme con él... Sus labios de hielo no se apartaban de mi frente que ardía... Vendré a buscarte en primavera, me dijo al oído. Su cazadora de cuero olía a lluvia y creo que llevaba una boina... Entonces se oyó un golpe en el jardín y se agachó un poco más a mi lado... volvió a besarme, cogió mi mano y estuvo a mi lado hasta que le hice creer que me dormía, porque ya me daba pena... Y luego se fue otra vez, pero me dejó escrita una cosa que decía, me lo sé de memoria, decía: dulce paloma dormida, nunca le tengas miedo a la noche porque la noche es mi cómplice y vendré a buscarte con ella...⁵⁰³

Deshalb liebt Susana das Kino so sehr, da sie somit das nötige Instrumentarium zur Personencharakterisierung an die Hand bekommt, um, wie Daniel es einmal nennt, sich das Schöne und Angenehme herbeizuträumen. Und diese erträumte Welt wird in Projektion auf die Wirklichkeit immer wieder sehr melodramatisch ausgestaltet.

4.3.5. Die Urheberschaft filmischer Referenzen

Betrachtet man die intermedialen Referenzen, so erscheint es nicht nur von Bedeutung, welchem Typ sie in ihrer Präsenz angehören. Nicht weniger bedeutsam scheint die Frage nach der Urheberschaft einer solchen Referenz. Anders ausgedrückt, wer

⁵⁰¹ Marsé, Embrujo, S. 79.

⁵⁰² Marsé, Embrujo, S. 79.

⁵⁰³ Marsé, Embrujo, S. 58 f.

generiert den jeweiligen intermedialen Bezug? Hier scheint es mir grundsätzlich zwei Möglichkeiten zu geben. Wir können unterscheiden zwischen einer „auktorialen“ Intention und einer „personalen“ Intention. Im ersten Fall wird eine filmische Referenz vom Autor getätigt, wodurch ein in seiner Gesamtheit eher allgemeines Bild entsteht. Im zweiten Fall findet die intermediale Referenz ihren Urheber in einer der Romanfiguren, wodurch diese Referenz eine höhere Intensität erfährt.

Um eine solche auktoriale Referenz würde es sich bei der Nennung des Filmtitels *Hombre Invisible*⁵⁰⁴ handeln. Hautmann Blay wird als jener unheimliche *Hombre Invisible* benannt. Man erhält jedoch nicht den Eindruck, dass diese Darstellung oder Wahrnehmung vom Protagonisten und Ich-Erzähler Daniel stammen würde. Trotz dieser Bezeichnung wird dem Leser nicht vermittelt, dass Blay von seiner Umgebung als *Hombre Invisible* wahrgenommen oder charakterisiert werde. D.h., dieser intermediale Bezug, der, wie zuvor erwähnt, einer thematischen Präsenz zuzuordnen ist, stammt vom Autor und erfüllt als solcher in erster Linie die auktoriale Intention, dem Leser eine zusätzliche Lesart, eine weitere Tiefenschicht des Romans zu offerieren.

Die Wirkung einer Referenz erweist sich jedoch von gänzlich anderer Intensität, wenn sie von einer handelnden Figur generiert wird, da nun beide mögliche Lesarten, beide Textschichten, sowohl vom Protagonisten, wie vom Leser gleichermaßen wahrgenommen werden können.

¿A qué ha venido a Shanghai?

-Si le digo que a comprarme un sombrero, como Shanghai Lily⁵⁰⁵ en 1932,
no se lo va a creer.⁵⁰⁶

An diesem kurzen Dialogausschnitt zwischen Kim und Grandes-Oreilles wird die Intensität der Referenz besonders deutlich. Generiert wird der intermediale Bezug von Kim, dem Protagonisten der Binnenhandlung. D.h., Kim kennt diesen Sternberg-Film mit Marlene Dietrich. Womöglich hat er ihn im aktuellen Kinoprogramm erlebt. Die zeitliche Nähe zur erzählten Gegenwart ist in jedem Fall gegeben. Gleichzeitig setzt Kim jedoch voraus, dass sein Dialogpartner den Film ebenfalls kennt, da die Erwähnung der „Shanghai Lily“ andernfalls auf seinen Adressaten träfe, ohne bei diesem eine Wirkung zu hinterlassen. Gleichzeitig stellt sich Kim, indem er jenen

⁵⁰⁴ Marsé, *Embrujo*, S. 11.

⁵⁰⁵ „Shanghai Lily“ ist die von Schauspielerin Marlene Dietrich gegebene Figur in dem Film *Shanghai Express*, Regie, Josef von Sternberg, USA 1932.

⁵⁰⁶ Marsé, *Embrujo*, S.166.

Filmcharakter zitiert, auf eine Ebene mit ihm und könnte somit selbst Personal dieses Filmes sein. Grandes-Oreilles gegenüber möchte Kim als ebenso abgebrüht und unerschrocken wirken, wie die geheimnisvoll wirkende Marlene Dietrich. Der Leser seinerseits wird nun versuchen, diesen Sternberg-Film aus seinem Gedächtnis abzurufen und könnte sich, sofern er den Film memoriert hat, gemeinsam mit Kim dem chinesischen Gangster Grandes-Oreilles entgegen treten. Mit Sicherheit wird hier, im Falle der personalen Intention, die intermediale Referenz für die Protagonisten wie für den Leser weit intensiver empfunden, als im zuvor erwähnten Beispiel, bei welchem die Referenz in auktorialer Intention eher von außen und neutral hergestellt wurde.

Realität mit Bildern aus der Traumwelt des Kinos

Eine mögliche Umkehrung der Bewertung von Kino findet dann statt, wenn das Leben als bloße Inszenierung gesehen wird. Mit voranschreitender Krankheit von Susana und dem sich nahenden Ende von Hauptmann Blay ist Protagonist Daniel mehr und mehr davon überzeugt, dass das gesamte Leben nicht mehr ist als eine billige Inszenierung. Die Umgebung ist nicht mehr als ein potemkinsches Dorf, Forcats Geschichte und sein eigenes Leben nur die Handlung in einem mäßigen Film.

Conforme avanzaba en el dibujo de Susana sentía crecer en mi interior una sensación de dependencia y cada día me veía más prisionero de un decorado venal y falso, una escenografía artificiosa que de ningún modo hacía justicia a las delirantes expectativas del capitán Blay ni a las apasionantes historias que nos contaba Forcat al atardecer.⁵⁰⁷

Allerdings verweist auch diese negative Einschätzung der Wirklichkeit als Form einer künstlichen Inszenierung wiederum auf die Autorität von Kino.

Im letzten Absatz des Romans befinden wir uns gemeinsam mit den Protagonisten Daniel und Susana im *Mundial*.⁵⁰⁸ Susana sitzt draußen am Schalter und näht, Daniel kauert in der letzten Reihe im dunklen Kinosaal. Nun beginnen Realität und Film ineinander zu verschmelzen. Das Kino bietet Daniel die Möglichkeit, seinen persönlichen Film in seine Fantasie hinein zu projizieren.

Durante un buen rato no me enteré de qué iba en la pantalla. Lo que veía desfilar ante mis ojos una y otra vez era una sola imagen que parpadeaba congelada y silente como si se hubiese atascado en el proyector, una reflexión de la luz más ilusoria que la de una película

⁵⁰⁷ Marsé, Embrujo, S. 141.

⁵⁰⁸ Siehe bilddokumentarischer Anhang Abbildung Nr. 55.

pero grabada en el corazón con más fuerza que en la retina del ojo, y que ha de acompañarme ya para siempre.⁵⁰⁹

Mit dem letzten Nebensatz, *que ha de acompañarme ya para siempre*, erahnen wir die Bedeutung der Film-Fantasie für Daniels Realität. In dieser Fantasie tritt ihm die Realität in Person von Susana gegenüber. Gleich einer Filmsequenz sehen wir Susana auf dem Weg zu ihren Träumen. Trotz aller erlebten Realität, ist Daniel davon überzeugt, dass Susana an der Illusion, an ihren Träumen festhalten wird. Für Susana ist Illusion zur Realität geworden, eine Illusion von der Art, wie sie Forcat in seiner Erzählung formuliert hatte und eine Illusion, wie sie Tag täglich auf die Leinwand des Kinos projiziert wird. Wegen dieser Illusion, formuliert Marsé das Romanende in Manier einer filmischen Schlusseinstellung,⁵¹⁰ einer Art Filmkommentar, gesprochen von Daniel.

Susana dejándose llevar en su sueño y en mi recuerdo a pesar del desencanto, las perversiones del ideal y el tiempo transcurrido, hoy como ayer, rumbo a Shanghai.⁵¹¹

Und nochmals der kurze Blick zurück an den Beginn des Romans. Dank der durch die Fiktion gewonnenen Illusion tritt Hauptmann Blays Prophezeiung nicht ein. Wir erinnern uns, er hatte den Roman mit den Worten eröffnet: „Los sueños juveniles se corrompen en boca de los adultos.“⁵¹² Dennoch, viel Hoffnung bleibt nicht, wenn wir betrachten, wie Susana in ihrem Kartenschalter hockt, auf engstem Raum, ähnlich einer Gefängniszelle.⁵¹³

4.3.6. Die Filme zu Marsés Roman *El Embrujo de Shanghai*

Die Äußerung Marsés zur Entstehung des Romans ist diesem Kapitel vorangestellt. Die Begründung jedoch, weshalb aus der ursprünglich als Kurzgeschichte konzipierten Erzählung, welche in etwa das erste Kapitel darstellt, letztendlich ein Roman geworden

⁵⁰⁹ Marsé, *Embrujo*, S. 246.

⁵¹⁰ „El embrujo sitúan sus secuencias finales en un cine...En *el embrujo*...la puerta de acceso al mundo perenne de la imaginación. De ahí que la última imagen de la novela de Marsé sea una imagen cinematográfica.“ Marí Jorge, *Embrujos visuales: cine y narración en Marsé y Muñoz Molina*, in revista de Estudios Hispánicos, 31, 3, 1997, S. 471.

⁵¹¹ Marsé, *Embrujo*, S. 246.

⁵¹² Marsé, *Embrujo*, S. 11.

⁵¹³ „El encuentro del protagonista con su antiguo amor convertida en taquillera encerrada para siempre en una cárcel de estuco de la que apenas asoma por una ventanilla.“ Ordoñez, Marcos, *La obra de Marsé en el cine*, in Romea Castro (ed) *Juan Marsé, su obra literaria*, S. 247.

ist, kann jedoch nur auf die „reale“ Handlung bezogen werden, auf jene im Barcelona der Vierziger. Denn darum sei es ihm schließlich gegangen, der Korruption und des Betrugs nachzuspüren, welche in jener Zeit vorherrschten. Über den Inhalt des Romans im Roman, über die Agentengeschichte Kims in der von Geheimnis umwobenen Welt Shanghais, die von Nandu Forcat erzählt wird, ist damit jedoch keine Aussage getroffen. Romea Castro vermutet, dass Marsé für seinen Roman den Titel von Sternheims Film *The Shanghai Gesture* - in der spanischen Fassung - entlehnt habe, um damit anzuzeigen, dass dieser Film zu jener Zeit in den Kinos Barcelonas hätte laufen können, in der die Protagonisten agieren.⁵¹⁴ Im Gespräch mit Fernando Trueba, der Marsés Roman 2002 verfilmte, gibt der Autor als Grund für den "Diebstahl" des Titels an, dass ihm lediglich der Film gefiel. Diesen hatte er bereits als Zehnjähriger in einem Kino in Barcelona gesehen.⁵¹⁵ Welche Filme haben in welcher Form konkret als Vorlage gedient?

Die folgenden drei Filme werden als wichtigste Vorlagen für die Binnenerzählung um Kim und dessen Erlebnisse in Shanghai erwähnt: *Shanghai Express* (1932), *Abrechnung in Shanghai* (1941) und *Die Lady von Shanghai* (1948).⁵¹⁶ Dieser Einfluss erweist sich bei genauer Analyse der Filme jedoch von höchst unterschiedlicher Quantität wie auch Qualität. Dem synoptischen Vergleich, der Personal, Szenerie, Dialog und Handlung gegenüberstellt,⁵¹⁷ soll eine kurze Inhaltsangabe der Filme vorausgehen.

Shanghai Express⁵¹⁸

Der Zug steht mit dampfender Lokomotive auf dem Pekingener Bahnhof. Menschen unterschiedlicher Hautfarben und gesellschaftlicher Schichten strömen herbei, um im Shanghai Express einen Platz zu finden. Eine auffällig hübsche Chinesin wird in einer

⁵¹⁴ „Se trata de un guión del autor, dado que el momento en que el film se distribuye y proyecta en las salas de cine de Barcelona.“ Romea Castro, Celia: *El embrujo de Shanghai. Impacto de relecturas*, in: Vázquez, Mary S. (Ed): *Letras Peninsulares v16.1*, Davidson, USA, 2003, S. 41.

⁵¹⁵ „Yo robé el título de la versión española de Shanghai gesture y confieso que es una película que de chaval, de 10 u 11 años, me fascinó por razones que no tienen nada que ver con el arte cinematográfico; seguramente ni con la narrativa cinematográfica. En primer lugar, me fascinó Gene Tierney, la protagonista, su belleza y su glamour; en esa época las actrices estaban ahí para que tú te enamoras de la actriz. En segundo lugar ... su capacidad enorme para crear climas y atmósferas.“ *El embrujo de Shanghai, de la novela a la película* in: Romea Castro: *El embrujo de Shanghai. Impacto de relecturas*, S. 243 ff.

⁵¹⁶ Siehe hierzu insbesondere Kwang-Hee Kim: *El cine y la novelística de Juan Marsé*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2006, S.179 ff und Romea Castro, *El embrujo de Shanghai. Impacto de relecturas* S.46 und Scheerer, Thomas: *Embrujo de Shanghai*, Werkartikel, Kindlers Neues Literaturlexikon, 2009

⁵¹⁷ Siehe hierzu auch Romea Castro, *Letras Peninsulares v16.1*, S. 46 f.

⁵¹⁸ *Shanghai Express*, USA 1932, Regie Josef von Sternberg, siehe bilddokumentarischer Anhang Abbildung Nr. 52.

Sänfte herbeigetragen. Ebenso auffällig eine junge blonde Frau, die einige Soldaten als Shanghai Lily identifizieren. Das Personal runden ein Missionar, der Chirurg Captain Harvey, eine alte schrullige Dame mit Schoßhund, der Deutsche Erik Braun, ein zwielichtiger Halbchinese Mr. Chang und ein ehemaliger französischer Oberst ab. Die Lokomotive setzt sich dampfend in Bewegung, wälzt sich zunächst durch die Straßen Pekings. Bald wird klar, dass Shanghai Lily einst die Geliebte Harveys war, der sie aus Eifersucht verlassen hatte. In China herrscht Bürgerkrieg. Der Zug wird aufgehalten, von chinesischen Truppen nach Rebellen durchsucht; einer wird festgenommen. Kurze Zeit später hält der Zug wieder, diesmal von den Rebellen gestoppt. Der zwielichtige Halbchinese, dem seine europäischen Wurzeln verhasst sind, stellt sich als der Anführer der Rebellen heraus. Chang sucht im Zug nach einer geeigneten Geisel, um damit seinen festgenommenen Mitstreiter austauschen zu können. Captain Harvey scheint die geeignete Person zu sein, muss dieser doch nach Shanghai, um dort umgehend den chinesischen Generalgouverneur zu operieren. Von der femininen Ausstrahlung Lilys angezogen, will er diese überreden bei ihm zu bleiben. Dafür bekäme Harvey freies Geleit. Aus Liebe zu Harvey geht sie darauf ein. Harvey glaubt jedoch, dass Lily aus purem Eigeninteresse handelt. Chang nimmt sich jedoch auch die schöne Chinesin mit Gewalt. Dafür muss er schließlich mit dem Leben bezahlen, da sie ihn ersticht. Der Zug setzt sich in Bewegung, in letzter Sekunde hat Harvey Lily in den Zug geholt. Alle Missverständnisse klären sich und als der Zug in Shanghai einfährt, hat die Liebe gesiegt.

Abrechnung in Shanghai^{519 520}

Ein Araber rettet in mitten des geschäftigen Treibens der Straßen von Shanghai ein blondes Mädchen aus den Fängen der Polizei. Allerdings nur, damit es dann in seinem Casino als Animiermädchen arbeiten kann. Dieses Casino wird Schauplatz für den Rest des Filmes. Es handelt sich hierbei um einen surreal gestalteten Ort. Gleich einem Trichter ist der Haupt-Roulettetisch auf der untersten Ebene des galerieartig konstruierten Raumes angebracht. Sofort entsteht der Eindruck, dass hiervon eine Sogwirkung ausgeht, die alles zu verschlingen droht. Und tatsächlich werden dort so

⁵¹⁹ *Abrechnung in Shanghai*, USA 1941, Regie Josef von Sternberg, siehe bilddokumentarischer Anhang Abbildungen Nr. 49 und Nr. 51.

⁵²⁰ In den spanischen Kinos war von Sternbergs Film unter dem Titel „El Embrujo de Shanghai“ gelaufen. Somit darf Marsés Roman nicht nur inhaltlich, sondern bereits im wörtlich zitierten Titel als Hommage an von Sternbergs Film gelesen werden. Siehe bilddokumentarischer Anhang Abbildung Nr. 50.

manche ihr Hab und Gut verspielen, einer versucht sich zu erschießen. Das Geld wird an einem Seil in Körben nach oben gehievt, dort zählt der Verwalter mit diabolischem Blick die Scheine. Beobachtet wird zunächst von Dr. Omar, jenem Araber, doch bald stellt sich heraus, dass Mother Gin Sling, eine geheimnisvolle Chinesin, Chefin des Etablissements ist. Ihr Gegenspieler ist der Engländer Guy Charteris, der in Immobilienspekulation auch das Areal gekauft hat, auf dem sich das Casino befindet. Er lässt Gin Sling wissen, dass sie bis Neujahr das Casino schießen muss. Ein Stammgast im Casino ist Poppy Smith. Sling bekommt heraus, dass sie Charteris Tochter ist und so verleitet sie Omar, auf Anweisung von Gin Sling, sich der Spielsucht und dem Alkohol ganz hinzugeben. Bei einem Neujahrsempfang will Gin Sling die Vergangenheit Charteris aufdecken. Dabei stellt sich heraus, dass er eine andere Identität besitzt, in Wirklichkeit Viktor Dawson heißt und einst aus China fliehen musste. Dawson war Gin Slings früherer Ehemann. Und nun erfährt Gin Sling, ihrem Namen gemäß - „Mother Gin Sling“ -, dass Poppy ihre gemeinsame Tochter ist. Doch von innerer Verzweiflung getrieben, erschießt sie Poppy. Dawson alias Charteris hatte zu diesem Zeitpunkt das Dinner bereits verlassen.

Die Lady von Shanghai⁵²¹

Ort der Handlung ist zunächst New York. Der Matrose Michael rettet hier die reiche Elsa Bannister in einem Park, als sie von einer Gruppe Männer angegriffen wird. Elsa ist die Ehefrau des Staranwalts Arthur Bannister. Dieser heuert nun Martin auf seiner Privatjacht an. Sie segeln vor Florida. Inzwischen hat sich Bannisters Partner, George Grisby, der Gruppe angeschlossen. Rasch wird Martin klar, dass Bannister ein Menschenverächter ist. Er verliebt sich in Elsa. Grisby macht Martin das Angebot, ihn zum Schein zu töten, wofür er viel Geld erhalten soll. Da die Leiche nie gefunden würde, könnte er nach amerikanischem Recht nicht verurteilt werden. Grisby wird dann jedoch tatsächlich ermordet und Martin des Mordes angeklagt. Erst ganz zu Schluss, wenn es in einem Spiegelkabinett eines Schaustellerbetriebs zum finalen Showdown kommt, bei dem Elsa und Arthur Bannister sich gegenseitig töten, erkennt Michael, dass Elsa die Mörderin von Grisby ist und ihn lediglich als Werkzeug benutzt hatte.

⁵²¹ *Die Lady von Shanghai*, USA 1948, Regie Orson Welles. Siehe bilddokumentarischer Anhang Abbildung Nr. 54.

4.3.6.1. Die filmischen Einflüsse auf Marsés Roman

Deutlich zeigt sich im Vergleich, dass es mit *Die Lady von Shanghai* (Lady) die geringsten Übereinstimmungen gibt. Zwar treffen wir mit Elsa Bannister ebenfalls auf den Typ Femme Fatale, doch hat diese nichts mit China zu tun oder wäre gar Chinesin, wie dies der Fall ist in *Shanghai Express* (Express) und *Abrechnung in Shanghai* (Gesture). Namensgebung und Charakterisierung des Personals in Marsés Binnenerzählung um den Agenten Kim lassen sich als Reflex auf *Express* oder *Gesture* lesen. China Lily, Omar Meiningen und Cheng Jing Fang sind exakt den Figuren aus von Sternbergs Filmen nachempfunden, im Fall von Omar sogar mit Namensgleichheit übernommen. Heißt die geheimnisvolle Chinesin in *Gesture* Mother Gin Sling, so gestaltet Marsé ebenfalls einen chinesischen Namen für seine Femme Fatale, der sich aus drei Einzelwörtern zusammensetzt: Cheng Jing Fang. Mother Gin Sling trägt ein handlungsbestimmendes Geheimnis mit sich, um China Lilys Vergangenheit in *Express* rankt sich ebenfalls ein Geheimnis, das für den Fortgang der Geschichte von entscheidender Bedeutung ist. Dieses Motiv hat Marsé übernommen und seine Cheng Jing ebenfalls mit dem Attribut des Geheimnisses um ihre Liebesbeziehung ausgestattet.

In *Gesture* tauchen wir immer wieder in die Stadt Shanghai ein und erleben das geschäftige Treiben auf den verstopften Straßen mit seinen unzähligen Kuli-Taxis und den stets sich in Eile befindenden Straßenhändlern und Lieferanten. Diese Eindrücke vermittelt uns auch Marsé, wenn er Forcat von Shanghai erzählen lässt. Wir folgen hier wie dort den flimmernden Leuchtreklamen in rauchgetränkte Spielhöhlen, in von Opiumgeruch umspielte Lasterhöhlen. In *Express* macht sich der Zug erst gegen Ende auf in Richtung Shanghai. Das einzige asiatische Stadtleben wird dem Zuschauer zu Beginn des Films gezeigt, wenn der Zug den Bahnhof in Peking verlässt. Den Bahnhof finden wird auch in *Gesture* und in Marsés Roman wieder. In *Lady* hingegen befinden wir uns zu keinem Zeitpunkt in Shanghai. Hier tummeln wir uns auf einer Yacht in der tropischen Südsee oder spazieren durch San Francisco. Lediglich ganz zum Schluss nimmt uns der Film mit nach China Town von San Francisco in das chinesische Theater Li Gong. Einzig, so erfahren wir zu Beginn des Films, Elsa soll ebenfalls mal in Shanghai gewesen sein, wo sie möglicherweise, wie auch China Lily oder Marsés Cheng Jing, als Prostituierte gearbeitet hatte. Doch damit sind die direkten Bezüge von *Lady* zu Marsés Roman erschöpft, abgesehen selbstverständlich von der Gesamtatmosphäre des *Film noir*.

Bilden in *Express* der Bürgerkrieg in China, in *Gesture* die britische Kolonialmacht den zeitlichen Rahmen der Handlung, so hat sich Marsé für seine Binnenerzählung mit der Zeit des Zweiten Weltkriegs ebenfalls für eine Kriegssituation als zeitliche Einordnung des Geschehens entschieden. In *Lady* erfahren wir lediglich aus dem Kommentar Bannisters, dass Michael im spanischen Bürgerkrieg auf Seiten der Antifaschisten gekämpft und einen Francoanhänger getötet hätte.

Dass es Welles nicht um das Hollywood-China ging, voller Sex, Crime und Magie wie bei von Sternberg zeigt sich bereits im Filmtitel. Wollte von Sternberg bewusst die lastergeschwängerte asiatische Metropole zum Schauplatz seiner Handlung machen, so hatte man Welles Film erst viel später den nun gebräuchlichen Filmtitel gegeben. Ursprünglich hätte der Film *Take this Woman* heißen sollen. Dann wollte man ihn *Black Irish* betiteln, ehe der Verleiher *Columbia Pictures* sich schließlich für *Lady von Shanghai* entschieden hatte, da man sich somit doch höhere Besucherzahlen erhoffte.

Alle drei Filme thematisieren die Liebe, das Sich-Verlieben. Und um eben dieses Thema geht es auch sehr zentral in Marsés Binnenerzählung. Dieser Aspekt erscheint zunächst nicht besonders beachtenswert, treffen wir doch in allen Filmen neben der Krimihandlung auch auf ein Melodram, ganz im Sinne des *Film noir*. Wichtiger erscheint jedoch, dass in *Gesture* wie auch in *Express* eine frühere Beziehung, die von Mother Gin Sling und dem Finanzier Sir Guy Charterís einerseits, wie jene von China Lily und Captain Donald Harvey andererseits ins Zentrum der Handlung rückt. Ähnlich verhält es sich bei Marsé. So erfahren wir, dass Levy seine Frau Cheng Jing, die nun jedoch längst Omar von Meiningens Geliebte geworden ist, aus einem chinesischen Bordell befreit hatte. Somit wird in all diesen Fällen ein Teil der im Dunklen liegenden Vergangenheit der Protagonistinnen, welcher im Verlauf des Geschehens aufgedeckt wird, zum handlungstragenden Element.

Wenn Daniel Susana seine Zeichnung der Hollywood-Diva gibt, so erfahren wir, dass es sich hierbei um Gene Tierney handelt, einer der tragenden Figuren aus *Gesture*. Es könnte sich hierbei um exakt jene Szene handeln, wenn sie sich als Poppy in angetrunkenem Zustand an der Theke des Kasinos aufhält. Außerdem ziert Gene Tierney auch das Filmplakat des spanischen Verleihers⁵²².

Der Mord an Denis am Ende des Romans bei Marsé zeugt deutliche Parallelen zur Hinrichtung des chinesischen Rebellenführers Mr. Chang in *Express*. Hier wie dort könnten mehrere Personen, vor allem die Protagonistinnen, hier China Lily oder die

⁵²² siehe bilddokumentarischer Anhang Abbildung Nr. 50.

schöne Chinesin, dort Anita oder Susana, ausführende Vollstrecker gewesen sein. Hier wie dort befreit man sich von einem böartigen Täter. In *Lady* hingegen richten sich die Böartigen selbst. Elsa und Arthur Bannister erschießen sich gegenseitig. In *Gesture* ist das Motiv des Mordes nochmals variiert. Hier erschießt Mother Gin Sling am Ende Poppy, ihre leibliche Tochter, aus Versehen.

Hat in seiner Summe der Übereinstimmungen oder Konnotationen *Gesture* den intensivsten Niederschlag in Marsés Roman gefunden, so entstammt das einzige wörtliche Zitat, welches wir bei Marsé in der Binnenerzählung wiederfinden, aus *Express*. Antwortet hier doch China Lily auf die Frage des Rebellenführers, weshalb sie nach Shanghai fahre mit: „Ich möchte mir einen neuen Hut besorgen.“ Und exakt diesen Satz gibt Kim in Marsés *Embrujo de Shanghai* wörtlich wieder.

Wegen des eindeutigen Übergewichts der Konnotationen in Szene, Handlung und Dialog mit *Gesture*, erscheint es mir als falsch, von einer Mischung aus den beiden Filmen *Express* und *Gesture* als Einfluss auf die Erzählung Forcats zu sprechen, wie Jo Labanyi dies in seinem Aufsatz über Kino als Ort der Erinnerung ausführt, da somit die Verhältnismäßigkeit ein wenig außer Acht gelassen wird.⁵²³

⁵²³ „al parecer, mezcla de las dos películas de Sternberg *Shanghai Express*(1932) y *The Shanghai Gesture* (1941)“; Labanyi, a. a. O.

4.3.6.2. Shanghai in Filmen und in Marsés Roman

Vorlage Themen	Shanghai Express	Abrechnung in Shanghai	Lady von Shanghai	Marsé
identisches Personal	Shanghai Lily			China Lily
		Dr. Omar		Omar Meiningen
geheimnisvolle Chinesin	x (nicht namentlich genannt)	Mother Gin Sling		Cheng Jing Fang
Typ femme fatale	x	x	x	x
identischer Dialog	x			x
Szene - Shanghai	x (Zug kommt in Shanghai an)	x	x (Chinatown San Francisco)	x
Szene - Bahnhof	x	x		x
Szene - Spielhölle	x	x		x
Szene – Theke		x		x
Szene - Neonreklamen		x		x
Szene chinesisches Stadtleben	x	x		x

Vorlage Themen	Shanghai Express	Abrechnung in Shanghai	Lady von Shanghai	Marsé
Motiv - Krieg	x		(Michael hatte angeblich im spanischen Bürgerkrieg gekämpft)	x
Motiv Vater - Tochter		x		x
Motiv Prostitution	x	x		x
Motiv Familie	x	x		x
Motiv Mordauftrag	x		x	x
Motiv Spionage	x			x
Motiv - Hinterhalt	x	x	x	x
Motiv - Intrige	x	x	x	x
Motiv Musik	x	x		x
Motiv Dekadenz		x	x	x
Melodram	x	x	x	x
Atmosphäre Noir	x	x	x	x

4.3.7. Zusammenfassung

Die Ordnung nach unterschiedlichen Präsenzen intermedialer Bezüge hat sich bei Marsé als analytisch sinnvoll erwiesen. In seinem Roman wurde deutlich, dass eine Vermengung der Präsenzen, die Wirkung der Intertextualität mit dem Medium Film erheblich verstärkt.

Allgemein wird Kino als Arbeitsplatz gezeigt. Wir treffen auf die Kartenverkäuferin Anita, später wird Susana diese Arbeit übernehmen, oder auf Filmvorführer. Susanas Vater Kim hatte Filmprojektoren verkauft. Kino liefert die Welt des Scheins, ist jedoch immer auch an der Schnittstelle zum Alltag, zum Sein. Das Kino, um das die Handlung gesponnen wird, hat den vielsagenden Namen *Mundial*. Dies ist ein Verweis darauf, dass in diesem Kino zu sehen ist, was auf der Welt geschieht oder wie die Welt wirklich ist. Kino dient auch hier als Ort der Erinnerung.

Zentral in der Wirkung und Bewertung intermedialer Referenzen steht das Zusammenspiel von Fantasie und Realwelt mit Hilfe des Mediums Film. Als solches gehen von Kino und Film eine besonders intensive Anziehungskraft aus, sodass Kino immer wieder als Welt des Wunderbaren, als jener Ort, an dem ein im literarischen Sinne unerhörtes Ereignis oder in jedem Fall etwas Bemerkenswertes stattfindet. Bei Marsé wird Kino zum Symbol für eine vom Zwiespalt zwischen Sein und Schein bestimmten Welt. Dies manifestiert sich auch in der Dramaturgie seiner Narrativik, wird hier doch Kino als Ort zu Beginn und zum Schluss des Romans genannt und so das gesamte Geschehen vom Ort Kino wie eine Klammer zusammengehalten. Das Medium Film stellt die Relation her zwischen der Realität und der fantastischen Welt. Susana etwa möchte diese Kraft der Fiktion des Kinos, die intensiv in die Wirklichkeit hineinleuchtet, sich zu Nutze machen. Mit ihrer Schere formt sie mühelos ihre eigene Realität mit den Bildern und ganz im Stile der Traumwelt des Kinos. Deshalb liebt Susana das Kino, bietet ihr dieses doch das nötige Instrumentarium, sich das Schöne und Angenehme in ihre Realität herbeizuträumen.

Dieses Verständnis von Kino und Film, welches nicht selten auch einer Erwartung an Kino entspricht, verschaffen diesem Ort, beziehungsweise diesem Medium, seine besondere Nähe und seinen direkten Bezug zur Realität. Gleichzeitig eröffnet Kino, beziehungsweise Film, dem Kinogänger oder Filmrezipienten eine besondere, meist vertiefte Erkenntnismöglichkeit. Zu dieser Erkenntnis können entweder der Protagonist, der Leser oder beide gemeinsam gelangen. Der Grad der Erkenntnis hängt auch von der

Dimension eines intermedialen Beleges ab. Bleiben Referenzen zur Filmwelt völlig unkommentiert und unreflektiert, so könnte man von einer Eindimensionalität des Beleges sprechen. Zwar kann solch eine Referenz von mehreren Adressaten wahrgenommen werden, die Erkenntnis eines solch unkommentierten intermedialen Beleges bleibt jedoch ausschließlich dem Leser vorbehalten. Je nach dessen Kenntnis kann er die Referenz mehrschichtig lesen und interpretieren.

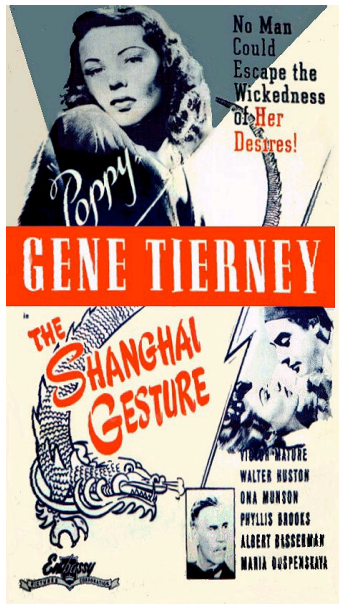
Da in Marsés Roman wiederholt über Filme gesprochen wird und handelnde Personen in das Geschehen eingeführt werden, die allesamt eine Neigung zum Kino haben, wundert es nicht, dass ganze Dialoge immer wieder im Gewand eines Filmdialogs, Situationen in der Szenerie einer Filmszene ausgearbeitet sind. Auch tauchen Kommentare auf, die Regieanweisungen ähneln. Die Szenenwechsel entsprechen wiederholt der Schnitttechnik des Films.

Die Wahl der Erzähltempora von Vergangenheit für die Rahmenhandlung, dargestellt aus der Sicht des Protagonisten Daniel, und Präsens für die Binnenhandlung mit auktorialer Perspektive, erzählt von Forcat, bedingt neben dem Schnitt zudem einen konstanten Tempowechsel des Erzählens. Jedes Mal, wenn das Geschehen in die Geschichte über Kim übergeht, tritt eine Dehnung ein. Im doppelten Sinne dienen diese Abschnitte als Passagen, um von einer Situation der Rahmenhandlung zur nächsten zu gelangen.

Der Blick auf die intermedialen Referenzen legte dar, dass nicht nur bedeutsam war, welcher Präsenz diese Referenzen angehörten, sondern auch die Frage, von wem der jeweilige Beleg generiert wurde. Je nach Urheber der Referenz differiert der Grad ihrer Intensität.

Besonders am Schluss können wir die Referenzen zu Kino und Film in unterschiedlichen Mitteln gleichzeitig erleben. Marsé zeigt den Ort, führt dort hin, wie mit einer Handkamera, die den Blick starr auf das kleine Loch des Kartenschalters hält, ehe er in filmischer Technik eine Schlusseinstellung in der Manier eines Happy Ends à la Hollywood präsentiert, in der wir Susana sehen, wie sie, von Daniel geträumt, bei Mondlicht auf Deck eines schneeweißen Schiffes steht und über Chinas Meere gleitet. Immer noch mit Kurs auf Shanghai, dem unabdingbaren Symbol ihrer Wünsche und Hoffnung, jener Stadt, die einen magischen Zauber auf sie ausübt. Wir spüren, wie die Kamera immer weiter wegfährt, das Bild kleiner und kleiner wird, ehe Susana als winziger Punkt in der Ferne verschwunden ist und die Leinwand dunkel bleibt.

Bilddokumente zu *El embrujo de Shanghai*



Nr. 49
Filmplakat zu *The Shanghai Gesture* mit Gene Tierney.



Nr. 50
The Shanghai Gesture wurde in Spanien unter dem Titel *El Embrujo de Shanghai* veröffentlicht.



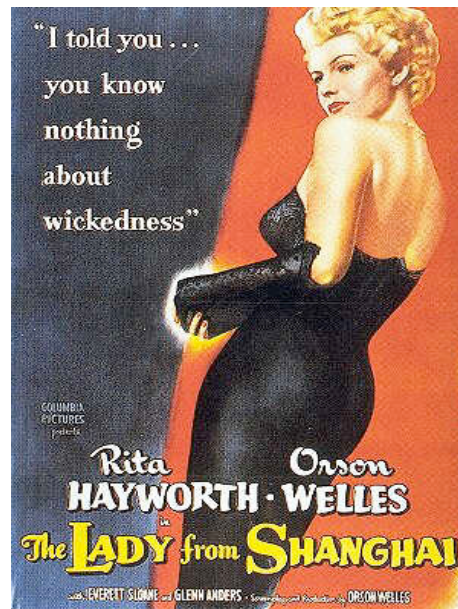
Nr. 51
Variante Filmplakat zu *The Shanghai Gesture*.



Nr. 52
Personalcharakterisierungen und Dialogversatzstücke hat Marsé zu Teilen dem Film *Shanghai Express* entnommen.



Nr. 53
Gene Tierney als Femme fatale in
The Shanghai Gesture.



Nr. 54
The Lady from Shanghai ist ein weiterer Film
aus dem Umfeld der Hollywood-Produktionen
mit asiatischem Flair, der szenisch ebenfalls in
Marsés Roman eingeflossen ist.

Nr. 55
Wenn Daniel zum letzten Mal in sein
Heimatkino geht, um Susana zu sehen,
wird dort der melodramatische Krimi
Laura von Otto Preminger gezeigt.
Abermals agiert in diesem Film noir Gene
Tierney in der Hauptrolle. Situativ kann
Laura geschlechterspezifisch als die
weibliche Variante zu Marsés Roman
gelesen werden. Wird hier Kim zur
verklärten und rätselhaften Gestalt, so
wird es dort Laura.



4.4. Die ganze Wahrheit über Hollywood

Juan Miñana⁵²⁴ - *Noticias del mundo real*

Die Frage nach der Wirklichkeit scheint zum zentralen Thema zu werden, sobald die Institution Kino und das Medium Film Erzählgegenstände sind. In Miñanas Roman lassen sich die damit verbundenen Fragen und die daraus entstehenden Gestaltungsmöglichkeiten prototypisch beobachten. Wirklichkeitsfremde Filmillusionen werden mit der Realität konfrontiert, wirken auf sie aber auch ein und bilden in der gegenseitigen Verschränkung ein vielschichtiges und facettenreiches Beziehungsgeflecht zwischen Realität und Fiktion.⁵²⁵ Miñana bezieht sich gleichzeitig auf konkrete Verhältnisse im Filmland Spanien der Nachkriegszeit, in dem nicht nur der im Text zentral platzierte Film *Circus World*,⁵²⁶ sondern auch unzählige Billigproduktionen (*Spaghetti-Western*)⁵²⁷ und große internationale Filme produziert wurden.⁵²⁸ Miñanas Roman spielt zu einem für die spanische Filmindustrie bedeutsamen Zeitpunkt. Das Produktionsjahr *Circus World* fällt in etwa mit dem Neuanfang des spanischen Kinos zusammen.⁵²⁹ Die Dreharbeiten zum Film *Circus World* werden zum Anlass, das Milieu der Studios, den

⁵²⁴ Juan Miñana wurde 1959 in Barcelona geboren. Publiizierte Gedichte auf katalanisch *Vespre de festa* (1979), sein erster Roman *La claque* erschien 1986. Dieser Satire folgte 1991 der Roman *El jaquemart*, in dem er das Barcelona des XVII. Jahrhunderts in all seinen Facetten vorführt. Damit hatte Miñana sich als Autor fest etabliert. 1992 veröffentlichte er die Kurzgeschichtensammlung *Ultima sopa de rabo en la tertulia España*. Mit seiner Novelle *La playa de Pekin* (1996) erntete er einhelliges Lob bei Lesern wie bei der Kritik. 1999 nimmt er mit *Noticias del Mundo Real* abermals Barcelona unter die Lupe, diesmal das eher triste Barcelona zu Zeiten Francos. Miñana lebt als Autor und Journalist in Barcelona.

⁵²⁵ In einem Interview zu seinem Roman *La Playa de Pekin* erklärt Miñana, wie er Spannung erzielt in einem Text, in dem es keinen Toten gibt. Denn derartige Texte sind für Herausgeber ein Horror. „Todo el libro es un juego de contraposiciones ... los dos mundos de protagonistas, el choque entre la realidad y los sueños.“ in: De Miguel, Pedro, *Entrevista Juan Miñana*, S. 82. Dieses Konzept der contraposiciones hat er in *Noticias del Mundo Real* optimiert.

⁵²⁶ *Circus World*, Regie Henry Hathaway, Spanien/USA 1963. Siehe bilddokumentarischer Anhang Abbildung Nr. 56.

⁵²⁷ Der Begriff Spaghetti-Western taucht erstmals 1961 auf in Zusammenhang mit dem Film *The savage Guns/Tierra brutal*. Auch wenn bei diesem Film kein Italiener mit involviert war, so wurde der Begriff dennoch meist auf jene Western angewandt, die in italienisch-spanischer Koproduktion in Andalusien in der Wüste *Tabernas Desert* von Almería gedreht wurden. Oft waren diese Filme höchst heterogen besetzt mit amerikanischen Ex-Hollywood-Stars und spanischen Volksschauspielern. War die Bezeichnung zunächst eher abschätzig verwendet, so wurde dieses Sub-Genre in den Achtzigern sehr ernst genommen, hatte es doch den Western letztlich am Leben gehalten. Einige dieser Spaghetti Western sind zu Klassikern geworden. Dazu zählen *For a Few Dollars more* (1965), *Once upon in the West* (1969) oder *My name is Nobody* (1974). Schauspieler wie Charles Bronson, Clint Eastwood, Klaus Kinski oder Bud Spencer haben dieses Genre mit getragen. Der Komponist Ennio Morricone erlangte Dank der Spaghetti-Western Weltruhm.

⁵²⁸ Zu diesen internationalen Großproduktionen, die in Spanien entstanden sind, zählen unter anderem *El Cid* (1961), *Der Untergang des Römischen Reiches* (1964) oder *Dr. Shvago* (1965).

⁵²⁹ Wie im medienhistorischen Abriss dargestellt, hatte 1962 José María García Escudero die Leitung der *Escuela Oficial de Cine* übernommen und damit eine grundlegende Erneuerung des spanischen Kinos eingeläutet.

Kult um große Stars, die Arbeitsbedingungen der Produktion und weitere realistische Details intensiv zu gestalten. Dies macht Miñanas Roman zu einem sehr spanisch-spezifischen Text. „En el cine español de aquella época, al margen de alguna tendencia prometedora -casi siempre de orden naturalista y comprometido, en el filo de navaja de la censura - o de la genialidad personal de algún director concreto.“⁵³⁰ ⁵³¹ Das Problem der Zensur hatte die spanischen Filmemacher in die Oberflächlichkeit dümmlicher Strandkomödien getrieben: „empezaban a proliferar las comedias de promoción turística, falso reflejo de un país lleno de paletos graciosos.“⁵³²

Mit Darstellung dieser Produktionsgeschichte geht eine deutliche Kritik am spanischen Staat einher, dessen Obrigkeit mit Schuld an der dürftigen Qualität der Filme jener Tage besitzt, förderte sie doch nur Filme, die ein sogenanntes *Interesse der Nation* beinhalteten. Die Qualität der Filme entbehrte jeglicher ästhetischer Normen oder Ansprüche. Hemmungslos kopierte man ganze Plots, für das neu entstandene Genre des Spaghetti-Western.⁵³³

Das realistische Ambiente der Stadt Barcelona oder der spanischen Natur-Szenerie erscheint auch in kritischer, ironischer und grotesker Sicht.⁵³⁴ Doch dieser qualitativen Defizite ungeachtet, rettet der *Spaghetti-Western* das Genre des Westerns letztlich für das Kino, auch wenn Gabriel höchst ironisch feststellt, welche bedeutende Filme in diesen Studios entstanden seien. „Los estudios Balcázar iban a seguir de todos modos su proceso ... un proceso ascendente que dejaría con los años un rastro de títulos inolvidables para el cine como *Pistoleros de Arizona*,⁵³⁵ *Que viva Carrancho*, *Oklahoma John*, *Oeste Nevada Joe*, *Un colt para cuatro cirios* y tantos otros.“⁵³⁶

Die steigende Nachfrage nach spanischen Filmproduktionen, ließ eine Vielzahl von Filmstudios entstehen. Miñana benennt eine Reihe dieser Studios mit Namen und Ortsangabe und dokumentiert so die Präsenz von Kino und Film in der spanischen Realität. So berichtet er, dass die *Orphea-Studios* außerhalb Barcelonas ein Opfer der

⁵³⁰ Noticias, S. 129.

⁵³¹ Zu den wenigen herausragenden Filmen zählen Rovira-Beletas *Los Tarantos* und Berlangas *El Verdugo* (beide 1963). Als solitär agierender Regisseur darf Carlos Saura angesehen werden, der 1965 mit *La Caza* für Aufsehen sorgte.

⁵³² Noticias, S. 129.

⁵³³ Noticias, S. 129.

⁵³⁴ Noticias, S. 132.

⁵³⁵ Siehe bilddokumentarischer Anhang Abbildung Nr. 58.

⁵³⁶ Noticias, S. 150.

Flammen wurden⁵³⁷, die Mitarbeiter der spanischen Produktionsfirma verweisen auf die Balcázar Studios⁵³⁸ als möglichen Fluchort John Waynes.

Dank des Kinos trifft Spanien die Welt. So zumindest in den Filmstudios in Esplugues: „Dijo que le partiera un rayo si aquel hombre alto que estaba fumando al fondo de los soportales no era el mismísimo John Wayne. A cierta distancia se veía un grupo de personas, y entre ellas ... al actor al que habían visto tantas veces en el cine. „⁵³⁹ Und diese Welt musste obendrein besondere Qualität aufweisen, wie Arbeiter und unbedeutende spanische Schauspieler beim Anblick ihrer Kinohelden feststellen: „También habían reconocido a esa joven actriz italiana, que sonreía igual que en las revistas. Se veía que eran gente de calidad: algunos extranjeros de voz gruesa fumando puros, con buenos trajes cruzados; alguna señora enojada y muy bien vestida.“⁵⁴⁰

Auf überaus unterhaltsame wie auch originelle Weise demonstriert Miñana, wie in diesen Filmstudios des Filmlands Spanien Realität und Filmwelt ineinander verschmelzen, Wirklichkeit in die Fiktion dringt. Hierzu das ironisch gezeichnete Bild der Polizei, die im Kulissendorf von Esplugues in den Balcázar-Studios⁵⁴¹ nach John Wayne sucht: „dejamos el coche allí mismo, sobre el tropel de huellas redondas de cascos herrados y finas ruedas de carro o diligencia. Las otras huellas recientes de neumático sólo podían pertenecer al coche de policía, que curiosamente, había estado aparcado delante de la oficina del sheriff.“⁵⁴²

Diese Darstellung des Filmlandes Spanien kulminiert auf der Handlungsebene schließlich in der ironisch anmutenden Äußerung des spanischen Maurers, der mit großem Selbstbewusstsein die amerikanischen Filmhelden begrüßt: „El cine español saluda al cine americano – dijo en alta voz el albañil.“⁵⁴³

Die Suche nach John Wayne bringt uns an vier Orte Barcelonas - Hotel Ritz, Filmstudios, Strand, Kino -, doch die Frage Miñanas lautet: Was wird entdeckt. Der Roman ist eine Hommage an das Kino jener Tage, zitiert er doch nicht weniger als 36 Kinofilme, in der Mehrzahl Western, und nennt er nicht weniger als 23 Schauspieler.

⁵³⁷ Noticias, S. 104.

⁵³⁸ Noticias, S. 124.

⁵³⁹ Noticias, S. 160.

⁵⁴⁰ Noticias, S. 160.

⁵⁴¹ Siehe bilddokumentarischer Anhang Abbildung Nr. 57.

⁵⁴² Noticias, S. 128.

⁵⁴³ Noticias, S. 160.

Die Liste dieser Namen liest sich beinahe wie das Who is Who der Kinowelt jener Tage.⁵⁴⁴

4.4.1. Kurzzinhalt

1. Teil

An einem Oktobertag im Jahre 1963 soll für den Film *Circus World* eine Massenszene am Hafen von Barcelona gedreht werden. 600 Komparsen warten als Publikum auf Matt Masters Ankunft. Doch genau an diesem Morgen ist Hauptdarsteller John Wayne alias Matt Masters verschwunden. Einzig sein Cowboyhut, ein breitrempiger Stetson, wird im Salon des Ritz gefunden. Produzent Samuel Bronston will dem Star eine Frist von 12 Stunden setzen. Da verspricht Ich-Erzähler Gabriel Icart, der gemeinsam mit seinem Freund Teddy als Requisitengehilfe für die Produktion tätig ist, John Wayne binnen dieser Frist zu finden, da er Barcelona wie seine eigene Westentasche kenne. Als Belohnung würde Bronston Gabriel mit nach Hollywood nehmen. Des Weiteren wird berichtet, wie die Stars Rita Hayworth⁵⁴⁵ aus Madrid und Claudia Cardinale aus Mallorca in Barcelona eingetroffen sind, am Hafen wurde ein Wrack für die Dreharbeiten aufpoliert. Teddy will herausfinden, in welchem Lokal und mit wem John Wayne zu Abend gegessen hat, Gabriel studiert sämtliche Zeitungsberichte über Waynes vorangegangene Mittelmeerkreuzfahrt mit Frau und Kindern. Wie konnte ein Zwei-Meter-Mann wie John Wayne, den die ganze Welt kannte, verloren gehen? Die erste Spur führt ihn ins *Las Siete Puertas*, ein Restaurant am Hafen, jedoch ohne Erfolg. Sie erfahren lediglich, dass am Abend niemand von Rita Hayworth Notiz genommen habe, worüber sie sich wundern. Sie gehen weiter zum Hafen, beobachten zunächst Waynes Boot *Wild Goose* und sind schließlich am Drehort. Inzwischen ist ein knappes Dutzend Augenzeugen aufgetaucht, die alle Wayne gesehen haben wollten und ihre Information gegen Honorar anbieten. Doch auch hierunter befindet sich kein brauchbarer Hinweis. Gabriel überlegt, wo sie Wayne zum letzten Mal persönlich gesehen haben, weshalb sie sich nun zum *Teatro del Liceo* begeben. Dort fällt Gabriel ein, dass sich John Wayne von dem Maler Dong Kingman hatte porträtieren lassen, weshalb sie nun diesen aufsuchen. Dong ist im Augenblick mit einer Ausstellung in der Stadt. Dem Künstler sei beim Malen aufgefallen, dass nahes Unheil über Wayne schwebe. Zum Mittagessen muss Gabriel nach Hause, dort trifft er den Zeitungsmann

⁵⁴⁴ Siehe Kap. 7, Filmographie, S. 241 ff.

⁵⁴⁵ Siehe bilddokumentarischer Anhang Abbildung Nr. 59.

Martín Vivó, der ein Freund seines Vaters war. Für die Mutter sind die Anekdoten über Filmstars Nachrichten aus einer großartigen Welt.

2. Teil

Die Nachforschungen in dem Flamencolokal *Villa Rosa*, in dem die Schauspieler nach dem Abendessen noch gefeiert hatten, führen Teddy und Gabriel auf eine Spur in die kleinen, vor der Stadt gelegenen Balcázar Filmstudios von Esplugues. Es stellt sich heraus, dass Wayne und Hayworth tatsächlich dort waren. Rita Hayworth ist dann mit dem Taxi zurück ins Ritz gefahren und hatte dabei auch John Waynes Cowboyhut mitgenommen. Wayne vermuten Teddy und Gabriel in der Westernstadt der Studios. Aber zunächst müssen sie die Polizei abschütteln, die inzwischen auch an der Suche nach Wayne beteiligt ist. Und tatsächlich werden sie in der Westernkulisse oben im Saloon fündig. Dort in einem Bett hat John Wayne genächtigt. Der Geruch und die Zigarettensammel sind eindeutig. Aber wieder sind sie zu spät. Es folgt ein Exkurs über die spanische Filmproduktion jener Tage, die nicht von Qualität gekennzeichnet ist. Plötzlich will man Wayne am Strand von Barcelona gesehen haben. Und tatsächlich hatte Wayne in einem Restaurant einer Badeanstalt zwei Flaschen Wein und eine Paella für vier Personen verzehrt. Auf dem Tisch liegt eine benutzte Zeitung, die Gabriel auf eine Idee bringt. Gabriel ist davon überzeugt, Wayne sitze im Kino und betrachte sich seinen eigenen Film *Red River*. Seine Theorie erweist sich als richtig. Er spricht John Wayne an und kehrt mit ihm zurück ins Hotel. Allerdings ist es ihm nicht möglich zu Bronston vorzudringen und so bleibt ihm die versprochene Belohnung verwehrt.

3. Teil

In einem als Nachwort zu lesenden Schlusskapitel reist Gabriel fünfunddreißig Jahre später in die USA und besucht Monument Valley in Arizona. In surrealem Schlussbild wird Gabriel nahezu eins mit dieser Natur, die sich hier als einzige glaubhafte Wirklichkeit darstellt.

4.4.2. Traumwelt Kino trifft spanische Wirklichkeit (thematische Präsenzen)

Die Untersuchung der intermedialen Referenzen wird deutlich machen, dass diese allesamt dazu dienen, das zentrale Motiv der Suche in all seinen Variationen zu erhellen und zu verstärken, diesem Tempo und Emotion zu verleihen. Deshalb erscheint es mir

in diesem spezifischen Fall überaus wichtig, das Thema der Suche ausführlicher zu beleuchten. Dies wird im Anschluss an die allgemeinen Ausführungen über die im Roman aufgespürten intermedialen Belege, geordnet nach ihren Präsenzen, erfolgen.

Alle Belege aufzuführen, in denen in Miñanas Roman über Film gesprochen wird, würde über eine bloße Aufzählung von Namen und Filmtiteln nicht weit hinausgehen und nur mäßige Erkenntnisse über solche intermedialen Bezüge liefern. Deshalb sind hier einige wenige ausgewählt. Die Protagonisten Gabriel und Teddy sprechen unentwegt über Film. So erfahren wir gleich auf der ersten Seite, dass die Filmwelt Hollywoods Einzug gehalten hat in Barcelona und die beiden Jurastudenten Gabriel und Teddy einen Ferienjob als Requisitengehilfen erhalten haben.

esperaba en el salón de aquel hotel convertido en el cuartel general del productor americano Samuel Bronston. Los ejecutivos de la Bronston habían contratado personal de productoras locales para facilitar el rodaje en Barcelona de algunas escenas de Circus World.⁵⁴⁶

Bereits ein einzelnes Requisit kann als intermedialer Beleg dienen. Im vorliegenden Fall wird Waynes Cowboy-Hut zum pars pro toto für den Western im Allgemeinen und für Waynes Filme im Besonderen: „Parece ser que han encontrado un sombrero esta madrugada, aquí, abandonado en un salón. Un sombrero Stetson de ala ancha.“⁵⁴⁷

Zentraler Aspekt der Mehrzahl der thematischen Präsenzen intermedialer Bezüge ist die Frage nach der Wirklichkeit, da eine Vielzahl dieser Referenzen aufzeigen wird, wie sehr die Wirklichkeit in die filmische Fiktion eindringt, also mit ihr verknüpft ist. Dadurch wird die Fiktion in ihrer Glaubwürdigkeit erheblich gestärkt. Diese Elemente der Wirklichkeit verhelfen also der Traumwerkstatt der Cinematografie zu ihrer authentischen Ausstrahlungskraft. Alle im Folgenden aufgeführten Referenzen dienen letztlich auch dazu, der Fiktion die Kraft der Wirklichkeit zu verleihen.

Dies beginnt mit der Wahl des Spielortes. Hierfür wurde mit Circus World kein irrealer Ort, sondern die real existierende spanische Großstadt Barcelona ausgesucht. Allerdings wird auch sofort deutlich gemacht, dass sie nicht in ihrer Realität abgebildet wird.

O lo poco frondosas que eran las palmeras en los tiestos que debían disimular las señales de tráfico y los semáforos en el puerto, porque la acción de Circus World transcurría a principios

⁵⁴⁶ Noticias, S. 15 f.

⁵⁴⁷ Noticias, S. 21.

de siglo y Matt Masters no hubiese entendido el significado de aquellos símbolos ni de aquellos juegos de luces.⁵⁴⁸

Dass ortsansässige Produktionsfirmen Personal für die Dreharbeiten anheuern, zu dem auch die Protagonisten Gabriel und Teddy als Hilfsrequisiteure gehören, wurde bereits erwähnt. Ebenso real liegt die Privatjacht von John Wayne im Hafen vor Barcelona: „¿A alguien se le había ocurrido pensar que su yate, el Wild Goose, seguía en el puerto, y que podía haber pasado la noche allí?“⁵⁴⁹ Die Tatsache, dass die Wild Goose hier vor Anker liegt, ist auch Beleg für die reale Existenz des Westernhelden John Wayne,⁵⁵⁰ den Gabriel und alle anderen bislang nur von der Leinwand her kannten. Einige Kapitel später wird jedoch zusätzlich ausgesagt, dass dieses Boot etwas Besonderes sei, wohl in der Konsequenz, da John Wayne eine besondere Persönlichkeit verkörperte: „Fuimos caminando por los muelles hacia la zona de amarre de los veleros, y acabamos encontrando la espléndida silueta blanca del Wild Goose, que más que un yate particular seguía teniendo la estampa imponente de un pequeño dragaminas.“⁵⁵¹

Dompteurszenen mit Löwen und andere Zirkusnummern werden nicht von Schauspielern gemimt, sondern von Artisten des tatsächlich existierenden Zirkus Franz Althoff ausgeführt: „Por eso vamos a procurar que las tomas del hundimiento del barco puedan ser rodadas en perfecta coordinación con el movimiento de los figurantes y de los artistas del circo Althoff.“⁵⁵² Berater des für die fiktionale Seite zuständigen Filmproduzenten Bronston ist der reale spanische Journalist Alfredo Marquerie, der gleichzeitig ein Sohn des Zirkusdirektors Franz Althoff ist. Die in der Produktion beteiligten Schauspieler von Weltruhm geben sich wie „du und ich“. Deutlich aufgezeigt wird dies am Fall von Claudia Cardinale, die im Film die Rolle der Toni Alfredo, der Tochter von Rita Hayworth alias Lili Alfredo spielte: „Le gustaba tomar zumo de frutas cada mañana y hacer gimnasia con las ventanas abiertas ... Siempre que podía se acostaba temprano. Nunca tomaba café ni usaba demasiados cosméticos.“⁵⁵³ Somit wird auch die der fiktionalen Welt des Kinos angehörende Claudia Cardinale zu einem realen Menschen aus Fleisch und Blut. Immer wieder lautet die Botschaft, in steten Variationen verkündet: Kino ist lebendige Wirklichkeit. Zu dieser Erkenntnis war

⁵⁴⁸ Noticias, S. 18.

⁵⁴⁹ Noticias, S. 25.

⁵⁵⁰ Siehe bilddokumentarischer Anhang Abbildung Nr. 60.

⁵⁵¹ Noticias, S. 64.

⁵⁵² Noticias, S. 21 f.

⁵⁵³ Noticias, S. 44.

auch Claudia Cardinale gelangt. Als Kind hatte sie die Fotografien mit Rita Hayworth aus Zeitschriften und Journalen ausgeschnitten. Und nun war diese Frau, die einst nicht viel mehr als Konstrukt cineastischer Traumwelten war, ebenfalls zu einem Menschen aus Fleisch und Blut geworden: „Estaba encantada de trabajar en el papel de Toni Alfredo, la hija de una de las pocas actrices que había admirado de verdad siendo niña, y de la que incluso guardaba fotografías y recortes.“⁵⁵⁴ Damit wird jedoch nicht nur Cardinales Bewunderung für Rita Hayworth zum Ausdruck gebracht, gleichzeitig stellt sich die große Claudia Cardinale auf dieselbe Stufe wie der normale Zuschauer. Auch er sammelt die Konterfeis seiner Kinohelden. Llamazares' Protagonisten sammelten die Pin Ups der Hollywood-Schönheiten und Susana, Protagonistin in Marsés *Embrujo de Shanghai*, hat auch stets Filmszenen aus Zeitschriften und Kinoprogrammheften ausgeschnitten.

Die Nähe der Schauspieler zur spanischen Realität vermittelt ebenfalls ein Gefühl der Wirklichkeit. So betreten sie reale Restaurants und Kneipen in Barcelona: „¿El restaurante Las Siete Puertas? – le pedí que me confirmara. ¿Está seguro? – Seguro – dijo, ... En el puerto. Pero la velada siguió sin nosotros después de la cena.“^{555 556}

Dieser Besuch der High Society der amerikanischen Traumfabrik in den Lokalen Barcelonas war keine Seltenheit. Ein Kellner aus dem *Villa Rosa*, in dem sich Wayne und seine Kollegen wohl aufgehoben haben, weiß von einer Vielzahl weiterer Hollywood-Berühmtheiten, die bereits von der Leinwand herunter- und in seinem Flamencolokal abgestiegen waren.

„No era la primera vez que recibían actores famosos de paso. Ese mismo empleado recordaba de otras veladas a Ava Gardner, ... o a Sofía Loren, a Anna Magnani, incluso a Frank Sinatra, que había accedido a cantar un poco acompañado a la guitarra por uno de los músicos del espectáculo.“⁵⁵⁷ Fiktion und Wirklichkeit scheinen hier zu verschmelzen, da Sinatra sich mit den spanischen Musikern auf eine Stufe stellt. Dienen hier die Namensnennungen der Hollywoodgrößen um deren Nähe zu den Bürgern Spaniens zu demonstrieren, so scheinen andere Namen immer wieder eingestreut, um zu

⁵⁵⁴ Noticias, S. 44.

⁵⁵⁵ Noticias, S. 54.

⁵⁵⁶ Das Restaurant *Las Siete Puertas* existiert heute noch. Es ist ein Fünf-Sterne-Restaurant.

⁵⁵⁷ Noticias, S. 113.

belegen, wen man alles im Alltag Spaniens kennt aus dieser Traumwelt des Kinos. Die unten aufgeführte Liste sämtlicher im Text zitierter Namen macht dies deutlich.⁵⁵⁸

Wie nahe Fiktion und Wirklichkeit beieinander liegen belegt auch die Tatsache, dass Bronston nicht nur als Regisseur monumentaler Kinofilme präsentiert wird, sondern auch als Regisseur eines Werbefilms für das reale Barcelona. Und auch dieser Film wurde in den Kinos ausgestrahlt, unmittelbar neben den fiktionalen Werken: „„algunos cines exhibían un reportaje sobre las más importantes atracciones turísticas españolas, también por encargo del ministerio, realizado por el cameraman Mario Montuori y dirigido por Samuel Bronston.“⁵⁵⁹ Selbst die Nähe zur politischen Realität bleibt nicht ausgespart. Neben dem Tourismusfilm über Barcelona hatte Bronston einen weiteren Dokumentarfilm gedreht, diesmal über das *Tal der Gefallenen*.

Fast könnte man den Eindruck erhalten, dass sich der fiktionale Film *Circus World* aus der Summe realer Mosaiksteine zusammenfügt, die in erster Linie Gabriel und Teddy in Barcelona aufgespürt haben. So zumindest könnte man die folgende Aufzählung der kleinen und großen Requisiten deuten. Und somit fließt abermals eine gehörige Menge Realität in die filmische Fiktion.

Nosotros habíamos colaborado ... en proporcionar los objetos más descabellados ... Habíamos conseguido desde el mismísimo barco, dispuesto para ser hundido, hasta las farolas antiguas de teatro, las chisteras, los mantones y los bigotes postizos de alquiler, sin olvidar la llave de hierro forjado que el supuesto alcalde de Barcelona debía entregarle a Matt Masters mientras pronunciaba solemnemente: „Barcelona es suya“.⁵⁶⁰

Gegeben wird diese Rolle des Bürgermeisters nicht von einem amerikanischen, sondern von dem spanischen Schauspieler José María Caffarell, wodurch sich wiederum das Zusammenspiel der Fiktionalität, vertreten durch die Schauspieler Hollywoods, mit der Realität, hier ausgedrückt durch Darsteller der eigenen Umgebung, manifestiert.

Das groteske Bild, welches sich durch die Aufzählung der unterschiedlichsten Requisiten und mit Nennung des „Bürgermeisters“ samt seinem Schlüssel für das Rathaus einstellt, ist wohl bewusst gewählt. Verbirgt sich dahinter doch eine Parodie

⁵⁵⁸ Die Namen der im Text zitierten Schauspieler liest sich nahezu wie das Who is Who der Filmwelt. Es werden genannt: John Wayne, Rita Hayworth, Claudia Cardinale, David Niven, José María Caffarell, Lloyd Nolan, John Smith, Richard Conte, Brigitte Bardot, Marta Padován, Audrey Hepburn, Ava Gardner, Mario Cabré, Sofia Loren, Anna Magnani, Frank Sinatra, Peter Lorre, Susan Hayward, Pedro Armendáriz, Maureen O'Hara, Montgomery Clift, Dean Martin, Angie Dickinson, Walter Brennan.

⁵⁵⁹ Noticias, S. 56.

⁵⁶⁰ Noticias, S. 70.

und damit verbundene Hommage an Berlangas *¡Bienvenido, Mr. Marshall!*. In Berlangas Komödie brausen die Amerikaner ohne Stopp durch das kleine Städtchen, das sich mit allen erdenklichen Mitteln, mit dem filmischer Kulissen und mit Kostümen, auf den Empfang vorbereitet hatte. Und so werden am Ende die Kulissen wieder abgerissen, die Requisiten resigniert weggeworfen. Der Bürgermeister Don Pablo alias José Isbert⁵⁶¹ muss erkennen, dass die Realität eben doch weit nüchterner aussieht. Bei Miñana nun knöpft sich der Bürgermeister von Barcelona Cut und Hemd auf und setzt sich resigniert in den Schatten. Die Amerikaner, diesmal in Person von Matt Masters, waren abermals nicht erschienen.

Era la llave que aquel día tenía en las manos el actor José María Caffarell, vestido con chaqué y banda ... Pero Matt no había acudido a recibir los honores, y Caffarell había buscado una sombra bajo una palmera y se había desabrochado el chaqué, la camisa y quitado los guantes blancos, aliviando las exigencias y rigideces del protocolo.⁵⁶²

4.4.2.1. Von *Stagecoach* bis *pistoleros de Arizona*

Filmtitel werden, wie bereits gesehen, in unterschiedlicher Funktion zitiert. Ein häufiges Mittel ist jenes der Charakterisierung, sei es der des Regisseurs oder eines Darstellers. Samuel Bronston wird als Produzent großer Filme bezeichnet, um zu erklären, dass die nun aufgetauchten Schwierigkeiten für ihn wohl mit Leichtigkeit zu meistern sein werden, hatte er doch bereits ganz andere Produktionen auf die Beine gestellt.

No en vano era el hombre que había producido *La caída del imperio romano*, 55 días en Pekín y *El Cid*. Parecía perseguir los retos descomunales y aparatosos con un entusiasmo casi deportivo, y lo que otro productor hubiese considerado como una fatalidad, posiblemente para Bronston suponía algo así como un nuevo desafío.⁵⁶³

Auch wenn der Leser die zitierten Filme nicht kennt, wird ihm bewusst, dass es sich um Monumentalstreifen der Filmgeschichte handelt. Diese Referenz charakterisiert Bronston also als jemanden, der sich von Hindernissen wie etwa einem verschwundenen Hauptdarsteller nicht irritieren lässt.

⁵⁶¹ Siehe bilddokumentarischer Anhang Abbildung Nr. 21.

⁵⁶² Noticias, S. 70.

⁵⁶³ Noticias, S. 29.

Ähnliches gilt für Rita Hayworth, die im Film Waynes große Liebe Lili Alfredo mimt. Damit diese Hollywood-Legende Konturen erhält, wird sie für den Leser in das Terrain ihrer wichtigsten Filme gestellt: „¿Le dolió realmente la bofetada de Glenn Ford en Gilda? ... ha pasado ya algún tiempo desde aquella bofetada, pero Miss Hayworth pudo vengarse con la bofetada que daba a Mister Ford en *Affair in Trinidad*.“⁵⁶⁴ ⁵⁶⁵ Für die Protagonisten des Romans wie für den Leser wird Hayworth dadurch zu einer greifbaren Größe. Zum wiederholten Mal kreiert die Welt der Fiktion also die Wirklichkeit. Im Fall von John Wayne wird ein Großteil seiner Filmografie geliefert.⁵⁶⁶ Diese John-Wayne-Filme gehörten zu Gabriels und Teddys Wirklichkeit: „Nunca me había preguntado si me gustaban las películas de Wayne: simplemente ibas al cine y tenías un alto porcentaje de probabilidades de que apareciera en los programas dobles. ... A Teddy le ocurría otro tanto: se había criado con Duke.“⁵⁶⁷

Im Weiteren wird Wayne mit einer Statue verglichen. Und als solche birgt sie die Möglichkeit, Vorbildcharakter zu übernehmen. Eine Figur der Fiktion wird also Vorbild für die Wirklichkeit: „Era como una estatua – el símil era literalmente suyo – que te encontrabas cada día en una plaza al salir de casa. Una especie de monumento de bronce que estaba ahí y nadie cuestionaba.“⁵⁶⁸

Die zitierten Titel zeichnen gleichzeitig John Waynes Werdegang, seinen Aufstieg als Schauspieler, über den Helden aller Helden bis hin zu seinem Tod. Man kann also anhand der Filme, in denen John Wayne mitgewirkt hat, die Biografie dieses Schauspielers nachverfolgen. Somit wird hier ebenfalls über den Weg der Filmtitel Fiktion zur Wirklichkeit.

Zunächst erfahren wir, dass er in dem Film *Der große Treck*⁵⁶⁹ sich den Künstlernamen John Wayne zugelegt hatte. Es war seine erste Hauptrolle: „El nombre John Wayne al parecer surgió porque el cineasta Raoul Walsh le impuso la condición de encontrar un nombre sonoro cuando lo contrató para *La gran jornada*.“⁵⁷⁰

Die Figur, die sich über den Weg der erdachten und gespielten Western ihren Platz auf einem Monument errungen hat, wirkt nun realer als die Erinnerung an den eigenen

⁵⁶⁴ Siehe bilddokumentarischer Anhang Abbildung Nr. 61.

⁵⁶⁵ Noticias, S. 37 f.

⁵⁶⁶ Siehe Kap. 7, Filmographie, S. 241 ff.

⁵⁶⁷ Noticias, S. 91.

⁵⁶⁸ Noticias, S. 91 f.

⁵⁶⁹ *Der große Treck*, Regie Raoul Walsh, USA 1930.

⁵⁷⁰ Noticias, S. 88.

Vater, die bereits am Verblassen ist: „Yo no sabía si Wayne era buen actor. Ibas al cine, pagabas y no te defraudaba nunca. En cambio, el recuerdo de mi padre no era tan seguro.“⁵⁷¹

Je intensiver sich Gabriel auf die Suche nach Wayne macht, umso intensiver entpuppt sich diese auch als Suche nach dessen Vater. Einerseits ist Wayne der ersehnte Held schlechthin, andererseits jedoch scheint er seinem Vater in vielem zu ähneln. So wird die Distanz zwischen Gabriels Vater und einer Hollywood-Legende als nahezu identisch abgemessen: „En cierto modo, me era [Gabriels Vater] tan extraño y familiar a la vez como un actor de cine cuya cara reconoces en la pantalla y a quien crees conocer realmente.“⁵⁷² Daneben gibt es inhaltliche Berührungspunkte zwischen Wayne und Gabriels Vater. So hatten beide ein Jura Studium begonnen und beide hatten es abgebrochen. Wayne, um Schauspieler zu werden, Gabriels Vater, da der Bürgerkrieg ausbrach: „Como John Wayne, mi padre también había estudiado el preparatorio de derecho, pero le había sorprendido la guerra.“⁵⁷³ In diesen Krieg, über den man erstaunlicherweise mit demselben Vokabular spricht, wie in den Western über Verfolgung, Schießerei, Verrat, soll Gabriels Vater mit mehr Büchern als warmer Kleidung gezogen sein. Dort an der Aragon-Front hatte er sich für die Milicias de Cultura (MC) als Lehrer anwerben lassen. Gabriel findet eines Tages im elterlichen Schrank einen Blechstern. Dieser trug die Initialen MC und damit spielte er, John Wayne imitierend, den Marshall von Colorado.

Mi primera estrella de sherif – es casi seguro que imitando a John Wayne- tenía grabadas una M y una C. -¿Dónde has encontrado esa estrella?- me preguntó una noche mi madre viendo mi estrella ... Aquella misma noche fui destituido en secreto como „Marshall de Colorado“, que es la interpretación que le había dado a las iniciales.⁵⁷⁴

Somit wird die Suche nach John Wayne letztlich auch eine Suche nach dem Vater. In seiner Jackentasche stecken beide Fotos. Das von John Wayne, um die Leute zu befragen und jenes mit einer Widmung seines Vaters. So eng, wie beide Fotografien beieinander stecken, genau so eng waren für Gabriel Wirklichkeit und Film miteinander verknüpft, zwei Ebenen, die er heute glaubt voneinander trennen zu können.

⁵⁷¹ Noticias, S. 94.

⁵⁷² Noticias, S. 54.

⁵⁷³ Noticias, S. 93.

⁵⁷⁴ Noticias, S. 93.

A los veinte años yo era capaz de bromear sobre la fotografía de Wayne que llevaba en mi americana y la fotografía dedicada de mi padre. Pero de niño me arrellanaba en la butaca del cine y pensaba que aquel juego del bien y el mal con armas de por medio ... a mí me resultaba sorprendentemente cercano.⁵⁷⁵

Das Schlusskapitel des Romans widerlegt jedoch diese Annahme, wenn auch auf parodistische so doch auf höchst eindringliche Weise. Nicht Trennung zwischen Wirklichkeit und Fiktion hat stattgefunden, sondern, im Gegenteil, es vollzieht sich die völlige Symbiose und zwar an einem Ort, der zum Symbol für Fiktion der Kinowelt geworden ist, im *Monument Valley* von Arizona. Näher ausgeführt wird dies im nachfolgenden Kapitel über die unterschiedlichsten *Aspekte der Suche*.

Wie auch bei anderen Autoren bereits beleuchtet, scheint Miñana ebenfalls die These zu vertreten, dass sich hinter der Illusion des Films die Wirklichkeit verbirgt oder dass Film gar Wirklichkeit generiere. Wohl deshalb nähern sich die Helden immer weiter ihrer Traumwelt an, sodass sie alsbald dieser nicht mehr entfliehen können. Wayne sucht Schutz in den Studios und geht schließlich ins Kino um zu sehen, wie er tatsächlich aussieht, sich verhält, welchen Charakter er besitzt. Dass die Helden von ihrer Rolle als Schauspieler längst überrollt wurden, demonstrieren aufs Deutlichste die Verweise zu Rita Hayworth und ihre Rolle der *Gilda* sowie auf John Wayne, der seine Rollen in die Wirklichkeit transportiert zu haben scheint: „No le pareció suficiente atenuante la evidencia de que Wayne estuviese confundiendo la realidad con su personaje.“⁵⁷⁶

Die Betrachtungsweise von *Kino und Wirklichkeit* gehört nicht nur bei Miñana zum zentralen Aspekt des Erzählens, weshalb wir auch im Kapitel über die stofflichen Präsenzen abermals einen intensiven Blick auf dieses Thema richten werden.

Das Spannungsfeld zwischen Realität und Fiktion wird nahezu in rhythmischer Regelmäßigkeit erzählerisch ausgebreitet. Dabei wechselt die Wirklichkeit immer wieder die Fronten oder bleibt unentschieden irgendwo dazwischen. Meist, wie mehrfach aufgezeigt, wird der Fiktion mehr Gewicht an Wirklichkeit zugetraut als der Realität selbst. Manchmal jedoch beweist die Realität, dass sie größeren Wahrheitsgehalt in sich birgt, als die Fiktion. So etwa, wenn Gabriel scheinbar an der Suche resigniert. Jetzt denkt er über das Kino und die Amerikaner nach. Über das

⁵⁷⁵ Noticias, S. 92.

⁵⁷⁶ Noticias, S. 165.

Medium Kino wird hier eindeutig auch Kritik an der Haltung der spanischen Regierung den Amerikanern gegenüber ausgesprochen: „que habíamos aceptado tan alegremente ser los aprendices más esforzados de los americanos ... Se habían aprovechado de nuestro entusiasmo a cambio de casi nada.“⁵⁷⁷ Die Amerikaner scheinen nach Gabriels Meinung die Spanier also nur auszunutzen. Auf Grund dieser Erkenntnis ist er sich nicht mehr sicher, ob das erstrebenswerte Ziel „die Welt des Cinemascope“ sei, da er nun glaubt, dass die Realität eben keine Produktion in Technicolor darstellt. Die Welt sehe anders aus, weniger farbenprächtig: „No estaba seguro de que la mejor alternativa a una realidad tan gris fuese aquel technicolor de las producciones extranjeras.“⁵⁷⁸

In ähnlicher Weise zweifelt der Kellner aus *Las Siete Puertas* die Fiktion an, da er sich über die tatsächliche Größe und das Volumen der Stimme von John Wayne wundert: „Dijo que John Wayne, que ya se veía alto en las películas, al natural era mucho más grande, y que tenía una voz muy potente.“⁵⁷⁹ Dass der Kellner sich über die Größe von John Wayne wunderte, könnte auch mit der Tatsache zusammenhängen, dass er nicht in jeder Szene, die John Wayne zu zeigen vorgibt, auch tatsächlich John Wayne sieht. Die Wirklichkeit auf der Leinwand ist eben trügerischer, könnte sich doch anstatt Wayne gerade eines seiner Doubles in den Sattel schwingen und davon galoppieren. Bronston jedenfalls überlegt, ob er die Szene nicht mit einem Double drehen soll, falls Wayne nicht auftaucht.

se había puesto en contacto telefónico con Chuck Roberson, de Los Ángeles, uno de los dobles más reputados de John Wayne. Habían llegado a una especie de acuerdo según el cual Roberson debería estar localizable aquellos días y dispuesto a viajar a Barcelona si Bronston lo requería.⁵⁸⁰

Die Austauschbarkeit des Helden wird auch dadurch verdeutlicht, dass ursprünglich gar nicht John Wayne, sondern David Niven für die Rolle vorgesehen war. Und sollte Wayne also nicht mehr auftauchen, so könnte man den einen Helden gegen den anderen eventuell austauschen. Die Wirklichkeit der Fiktion erhält somit einen Anstrich von Beliebigkeit: „El productor también había mantenido una misteriosa conversación con

⁵⁷⁷ Noticias, S. 197.

⁵⁷⁸ Noticias, S. 197.

⁵⁷⁹ Noticias, S. 59.

⁵⁸⁰ Noticias, S. 68.

David Niven, cuyo nombre se había barajado durante la confección del guión para interpretar a Matt Masters.⁵⁸¹

4.4.3. Fiktion der Wirklichkeit und wirkliche Fiktion (*stoffliche Präsenzen*)

Filminhalte werden bei Miñana sehr intensiv dargestellt und beleuchtet. Auch diese stofflichen Präsenzen dienen in erster Linie der Charakterisierung von Personen oder der Suche nach Wirklichkeit. Anhand dieser intermedialen Referenzen diskutiert Miñana die Frage nach der Qualität von Wirklichkeit in der Fiktion und innerhalb der vermeindlichen Realität.

Als erster Film wird *Stagecoach*⁵⁸² inhaltlich zitiert. Zwar hatte John Wayne zuvor schon in etwa 50 Filmen meist die Hauptrolle gespielt, doch handelte es sich ausschließlich um B-Movies. *Stagecoach* stellt in mehrerlei Hinsicht einen Wendepunkt in der Geschichte des Westerns dar. John Ford dreht damit seinen ersten Tonfilm und er dreht zum ersten Mal in *Monument Valley*, das von diesem Zeitpunkt an zum Inbegriff jeglicher Westernszenerie werden sollte und fortan unzähligen Filmen als Kulisse diente, gleich ob die Handlung in Nevada, Colorado, Texas oder New Mexiko⁵⁸³ spielt. Der Film erzählt unter anderem von Mut und Verwegenheit, die einen zum Ziel führen. Gabriel erinnert sich an eine Szene aus *Stagecoach*, die diesen Mut demonstrierte, der mit Waynes Starruhm belohnt wurde.

esa escena en que detiene por la fuerza la diligencia de John Ford, en Monument Valley, porque debe viajar hasta Lordsburg para enfrentarse con su destino. Es resto de pasajeros de la diligencia se quedaron efectivamente en Lordsburg, pero Duke siguió mucho más lejos. Hasta el estrellato absoluto.⁵⁸⁴

Da dieser Film derart prominent in Waynes Biografie steht, hatte sich Hathaway dazu entschlossen, jenen Winchesterwirbel aus *Stagecoach* in *Circus World* zu wiederholen und damit zu parodieren. Diesmal zieht Wayne auf einer Zirkuskutsche ein, dazu wird die Erkennungsmelodie aus *Stagecoach* intoniert. Dass sich John Wayne auf derartige Späße eingelassen habe, zeige, dass er Humor besitze und dass er es sich nach dieser

⁵⁸¹ Noticias, S. 68.

⁵⁸² *Stagecoach*, Regie John Ford, USA 1939. Siehe bilddokumentarischer Anhang Abbildung Nr. 62.

⁵⁸³ Noticias, S. 213.

⁵⁸⁴ Noticias, S. 90.

Vielzahl an Western einfach leisten könne, seinen Helden auf den Arm zu nehmen. So zumindest die Meinung von Gabriel und Teddy.

Y esa carrera parecía culminar en una película, Circus World, en la que ... había que parodiarse a sí mismo ejecutando esos mismos molinetes de rifle desde el techo de una diligencia de circo, mientras sonaba socarronamente el tema principal de La diligencia. No le faltaba humor a Duke al considerar el paso del tiempo entre una y otra película.⁵⁸⁵

Der Mut zur Parodie belege auch, dass Wayne wohl auf dem Höhepunkt seiner Karriere stehe.

Mit Fortgang des Romans werden die Themen Alter und Tod immer prominenter. Diskutiert wird dies sowohl an der Biographie von Rita Hayworth, wie auch an jener John Waynes. In dem Film *The Deceiver*⁵⁸⁶ hatte er als junger Stuntman eine Leiche gemimt, regungslos auf einem Tisch, weil der Produzent der Ansicht war, ein Mensch von dieser Statur würde mehr Ehrfurcht gebieten als eine normale Leiche. Es werden im Folgenden unterschiedlichste Filme aufgezählt, in denen John Wayne gestorben ist. Den eigentümlichsten Tod sei er dabei in *Piraten im Karibischen Meer*⁵⁸⁷ gestorben. Dort kam er im Kampf mit einem Riesenkraken um, was anders als sonst, keinen Raum für melodramatische Darstellung gelassen habe. Danach hatte es 18 Jahre gedauert, bis Wayne abermals auf der Leinwand starb. Diesmal in *The Alamo*.⁵⁸⁸ „moriría como un buen soldado, disparando contra los miles de mejicanos y lanzando las escopetas como arma arrojadiza mientras era acribillado a balazos defendiendo la independencia de Tejas.“⁵⁸⁹

Den großartigsten Tod, wie es im Roman heißt, habe er in *Der Mann, der Liberty Valance erschoss*⁵⁹⁰ gespielt. Hier sah man nur den Sarg. Er stehe im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit ohne gegenwärtig zu sein.⁵⁹¹ Markiert in diesem Film sein Tod das Ende einer Epoche, so wird es sich mit dem tatsächlichen Tod John Waynes im Jahre 1979 ähnlich verhalten, auch wenn die große Zeit der Westernfilme bereits vorüber war.

In vielen Filmen musste er rasch altern und er hatte damit überhaupt keine Schwierigkeiten, wie es scheint.

⁵⁸⁵ Noticias, S. 91.

⁵⁸⁶ *The Deceiver*, Regie Louis King, USA 1931.

⁵⁸⁷ *Piraten im Karibischen Meer*, Regie Cecil B. DeMille, USA 1942.

⁵⁸⁸ *The Alamo*, Regie John Wayne, USA 1960.

⁵⁸⁹ Noticias, S. 174.

⁵⁹⁰ *Der Mann, der Liberty Valance erschoss*, Regie John Ford, USA 1962.

⁵⁹¹ Noticias, S. 174.

Otra cuestión era envejecer en las películas, tarea en la que se aplicó muy atinadamente para componer el que sería su personaje preferido: el oficial de caballería Nathan Brittles de La legión invencible⁵⁹² ... Tenía poco más que cuarenta años pero debía encarnar a un veterano de sesenta – canoso, sentimental y miope - a punto de jubilarse.⁵⁹³

Ähnliches gilt für *Red River*⁵⁹⁴, in dem das harte Leben der Viehzüchter ihn vollends ergrauen hatte lassen. Ebenso mit grauen Haaren agiert Wayne in Fords *Der schwarze Falke*,⁵⁹⁵ wenn er sich durch Wüsten und endlose Prärien auf die Suche nach seiner Nichte macht. Erst später wird er das Alter erreicht haben, in dem er den älteren Draufgänger mit nur noch einem Auge gibt, der bei Nahaufnahmen auf einem mit Filz bezogenem Holzpferd sitzt, die Zügel zwischen den Zähnen und beidhändig gegen die Gesetzlosigkeit feuern.⁵⁹⁶ Zu derartigen Rollen zählt seine Verkörperung des Rooster Cogburn in *Der Marshal*,⁵⁹⁷ für die er den Oscar erhielt. Dieselbe Figur gab er nochmals in seinem vorletzten Film *Mit Dynamit und frommen Sprüchen*,⁵⁹⁸ an der Seite von Katherine Hepburn. In seinem letzten Film gar spielt er einen krebserkrankten Revolvermann, der mit der Straßenbahn zu seinem letzten Duell fährt.⁵⁹⁹

Bislang jedoch, also bis zur erzählten Gegenwart während der Dreharbeiten zu *Circus World* im Jahre 1963, hatte Wayne immer nur den gealterten Mann oder, wie oben zitiert, gar den Verstorbenen gemimt. Doch nun stellt er fest, dass er tatsächlich altert. Mit Auslöser dieser Melancholie könnte sein, dass er kurz vor der Abreise durch den Verlust seines Sohnes und einiger guter Freunde und Kollegen, wie etwa Grant Withers oder Gary Cooper, intensiv mit dem Thema Tod konfrontiert worden war. In einem Vorstadtkino Barcelonas beobachtet er sich scheinbar zum ersten Mal selbst. Der Akkordeonspieler aus dem Strandrestaurant wird ihm das Kinoprogramm gegeben haben. John Wayne ist mit mehreren Filmen in Barcelona präsent.

En los cines de Barcelona se estaba proyectando un episodio de La conquista del Oeste⁶⁰⁰ ... se había ofrecido en primicia La Taberna del Irlandés⁶⁰¹ durante la Semana del Cine en Color

⁵⁹² *Der Teufelshauptmann*, Regie John Ford, USA 1949.

⁵⁹³ Noticias, S. 175.

⁵⁹⁴ *Red River*, Regie Howard Hawks, USA 1948.

⁵⁹⁵ *Der schwarze Falke*, Regie John Ford, USA 1956.

⁵⁹⁶ Noticias, S. 176.

⁵⁹⁷ *Der Marshal*, Regie Henry Hathaway, USA 1968.

⁵⁹⁸ *Mit Dynamit und frommen Sprüchen*, Regie Stuart Millar, USA 1975.

⁵⁹⁹ Noticias, S. 176. Bei besagtem Film handelt es sich um *Der letzte Scharfschütze*, USA 1976.

⁶⁰⁰ *Das war der Wilde Westen*, Regie John Ford, Henry Hathaway, George Marshall, Richard Thorpe,

... sólo un cine de reestreno, anónimo ... había programado aquella semana una de sus mejores películas.⁶⁰²

Und wie Gabriel vermutet, geht Wayne weder in das Epos über die Geschichte des Westens noch in die sentimentale Komödie, deren seichte Handlung auf einer imaginären Südseeinsel spielt. Er war sich vollkommen sicher, dass Wayne in jenem Kino saß, in dem der Schriftzug *Rio Bravo*⁶⁰³ prangte.⁶⁰⁴ Und Gabriel sollte Recht behalten. In *Rio Bravo* muss er als Sheriff John T. Chance eine Kleinstadt gegen eine Gangsterbande verteidigen. Dadurch, dass er sich für diesen Film entscheidet, zeigt uns dieser mediale Bezug Wayne als jemanden, der immer bereit war, Verantwortung für andere zu übernehmen. Allerdings stimmt ihn dies nun erstmals nachdenklich.

Die Frage nach der Wirklichkeit lässt sich in drei Gruppen einteilen. Wir unterscheiden innerhalb der stofflichen Präsenzen drei Arten der Referenz. Erstens, die Film als Fiktion identifizieren, zweitens jene, die über den Weg des Kinofilmes Wirklichkeit generieren und drittens schließlich treffen wir auf eine Mischform, bei der sich Wirklichkeit und Fiktion in einem diffusen Zustand präsentieren, bis sie schließlich ineinander verschmelzen.

Film ist Fiktion

Der vorgegebene Hafen Brooklyn ist in Wahrheit jener von Barcelona, die englischsprachigen Schilder sind nur provisorisch aufgestellt und selbst die Hafenkneipe ist schlicht Imitation.

En la película, Matt Masters embarca de noche en un muelle de Brooklyn, Nueva York: ni más ni menos que una Barcelona nocturna, sin monumento a Colón, ni edificios reconocibles, con letreros ingleses recién pintados – BROOKLYN PIER 7 – y la imitación de un café del puerto donde las artistas beben y juegan a los dados antes de embarcar.⁶⁰⁵

Die nachstehende Passage verdeutlicht ebenfalls, dass Kino nur Schein transportiert. Wenn das Schiff am Sinken ist, rettet Matt Masters eine Löwenmutter mit ihrem Jungen. Dieses Löwenbaby hatte man eigens aus dem Zoo von Barcelona ausgeliehen.

USA 1962.

⁶⁰¹ *Die Hafenkneipe von Tahiti*, Regie John Ford, USA 1963.

⁶⁰² Noticias, S. 200.

⁶⁰³ *Rio Bravo*, Regie Howard Hawks, USA 1959.

⁶⁰⁴ Noticias, S. 198.

⁶⁰⁵ Noticias, S. 67.

Da nun aber die Zuschauer annehmen, dass das Schiff in Wirklichkeit mit all den anderen Tieren sinke, muss Bronston öffentlich versichern, dass dies alles nur ein Trick sei und mit der Wirklichkeit nichts zu tun habe: „Tuvo que ser el propio Bronston quien dictara una nota garantizando públicamente que los animales utilizados en la película, ... no correrían ningún riesgo. Que las jaulas serían lanzadas al mar con animales disecados.“⁶⁰⁶

Auch ein kleines Detail kann nur Fiktion sein. Da John Wayne seinen Ring einem Kellner am Strand von Barcelona als Bezahlung gegeben hatte, er aber immer mit diesem Ring an seinem Ringfinger der linken Hand gedreht hatte, musste nun in aller Eile ein Duplikat erstellt werden. Dieses konnte der Wirklichkeit ähnlich sein, aber eben nicht die Wirklichkeit selbst.

El joyero del paseo de García recibió otro anillo de Duke ... para calcular el calibre, junto con algunas de aquellas fotografías de estudio ampliadas en las que Masters –“arriba esas lonas, muchachos“– aparecía en pleno gesto autoritario con la mano y el anillo bien visibles, para poder reproducirlo con la mayor fidelidad.⁶⁰⁷

Film ist Wirklichkeit

Eine Vielzahl anderer intermedialer Referenzen verweist auf den Wahrheitscharakter von Fiktion. Film, so scheinen die nachfolgenden Passagen zu belegen, ist Wirklichkeit oder zumindest wird diese filmische Fiktion als Wirklichkeit erachtet. Dass ein Film etwa die Wirklichkeit vorweg nehmen könnte, davon ist Vivó überzeugt, nachdem Gabriel vom Verschwinden von John Wayne erzählt hat. Und tatsächlich fällt ihm plötzlich ein Film ein, in dem genau dies geschieht, dass jemand einen Tag verschwindet: „*Vacaciones en Roma* sentenció de improviso Vivó ... Mi teoría ... es que Wayne ha querido mezclarse un día con gente, un día de absoluto anonimato, como Audrey Hepburn en *Vacaciones en Roma*.“⁶⁰⁸

Wie zu den im Roman zitierten Filmtiteln dargestellt, charakterisieren diese Wayne als jemanden, der das Alter oder gar den Tod spielen kann. Doch diese fiktionalen Figuren verdeutlichen Wayne, dass auch seine Zeit als Held endlich ist. Bald wird er sich den Pfeil nicht mehr aus der Schulter ziehen, bald wird die Kugel nicht nur seinen Hut durchlöchern. Die Fiktion wird zur Wirklichkeit, nach und nach wird er zu jenem

⁶⁰⁶ Noticias, S. 170.

⁶⁰⁷ Noticias, S. 187.

⁶⁰⁸ Noticias, S. 104. Siehe bilddokumentarischer Anhang Abbildung Nr. 63.

Charakter, zu seinem alter ego, jenem Helden aller Helden: „Duke vivía en la inercia de un personaje cómodo que mejoraba con los años. Solía jactarse de que nunca actuaba.“⁶⁰⁹ Doch genau mit der Tatsache, dass diese Rollen zur Wirklichkeit werden, dass er altert und sich somit seines Endes bewusst wird, genau damit scheint er nicht zurecht zukommen. Er hat das Gefühl, seine Rolle zu verlieren: „se había despojado de su personaje por primera vez en muchos años. El conflicto podía radicar en que se cuestionase si había merecido la pena dedicarle la vida a John Wayne, cuando para él la muerte estaba dejando de ser algo abstracto o remoto.“⁶¹⁰

Betrachten wir das Hauptthema des Filmes, so ist es identisch mit dem Thema des Romans. Es geht um die Suche. Setzen wir die Fiktion der Romanhandlung als Realität der Fiktion des Filmes gegenüber, so stellen wir fest, dass auch hier Film und Wirklichkeit deckungsgleich sind: „Resulta curioso ... pero puede tratarse de un punto de vista enfermizo – que Wayne se pase toda la película buscando a alguien, Lili, cuando durante el rodaje a quien estuvimos buscando en realidad fue a él.“⁶¹¹ Diese Suche endet schließlich erfolgreich genau an jenem Ort, an dem normalerweise die Helden nur auf der Leinwand anzutreffen sind. Doch diesmal sitzt der Duke leibhaftig im Kino. Gabriel will John Wayne sehen und wird ihn dann auch persönlich zu sehen bekommen: „¿Sabes qué voy a hacer? – anuncié -. Voy a entrar en ese cine y voy a resarcirme de esta búsqueda de tantas horas. Nada mejor que ver a Duke pasando apuros en Río Bravo. Será como una pequeña Venganza.“⁶¹²

Gabriel war während der Suche nach Wayne im wahrsten Sinne des Wortes ins Schwitzen geraten und nun will er sehen, wie dieser schwitzt. Für Gabriel stehen hiermit zwei Realitäten nebeneinander, die seines Alltags und jene des Films *Río Bravo*. Eine Szene aus *Río Bravo* besaß derart intensiven Vorbildscharakter, dass sie zum Archetyp jener Szenen werden sollte, wenn zukünftig in einem Spaghetti-Western der Bösewicht in seinem Hinterhalt aufgespürt wird.

donde en aquel momento Dean Martin demostraba su valía descubriendo a un pistolero escondido en las vigas de un bar por el goteo de sangre que cae en un vaso de whisky – una

⁶⁰⁹ Noticias, S. 177.

⁶¹⁰ Noticias, S. 177.

⁶¹¹ Noticias, S. 192.

⁶¹² Noticias, S. 198.

escena, por cierto, vería reproducir más de una vez en las películas hispano-italianas rodadas en Esplugues.⁶¹³

Doch wird diese Szene nicht nur wiederholte filmische Wirklichkeit, sondern wie in der Szene in *Rio Bravo* Wayne auftaucht, so wird er auch real im Kino sichtbar. Die filmische Situation nimmt die Realität vorweg: „era secundado por un culatazo de rifle que propinaba Duke a un matón que intentaba pasarse de listo.“⁶¹⁴ Spüren mit sicherem Blick Martin und Wayne die Gangster auf, so findet Gabriel schließlich Wayne in einem Kinossessel: „No necesité más que un vistazo general en la penumbra para ver la silueta de aquel espectador distinto, grande y solitario.“⁶¹⁵

Um Wayne nun anzusprechen, geht Gabriel vor, wie er es in den Filmen erlernt hat. Der Film ist zur Vorlage für das reale Leben geworden: „Preparé mi asalto final casi al mismo tiempo que los héroes de la película.“⁶¹⁶ Doch nicht nur Vorlage ist der Film, sondern Filmhandlung und Realität ereignen sich in Zeitgleichheit. Nach und nach beginnen die Grenzen der Wirklichkeit mit jener der Fiktion zu verschwimmen.

Grenzen von Fiktion und Wirklichkeit diffundieren

Wenn sich die Grenzen auflösen, können sie in die eine oder in die andere Richtung tendieren. Als Waynes Verschwinden etwa bekannt wird, beginnt die Fiktion in die Wirklichkeit einzugreifen. So zumindest erklärt sich der Erzähler, weshalb die Journalisten, die in der Lobby herumlungerten, keine Zeile zu dem Thema schrieben damit, dass es im Film eine ähnliche Szene gebe. Und dort werde das Schweigen der Reporter erkaufte.

Aunque solían interrogar amistosamente a los botones y a los recepcionistas. En el guión de Circus World estaba prevista una escena en la que Matt Masters compraba el silencio de un reportero: quizá la explicación del misterio era así de sencilla.⁶¹⁷

Andererseits wird Fiktion Wirklichkeit, wenn die beiden Studenten Wayne erstmals leibhaftig sehen. Zwar hatten sie ein Foto von ihm gesehen, wie er auf einem Sofa sitzend seine Zigarette rauchte, doch nun sahen sie exakt diese Szene in Realität. Und

⁶¹³ Noticias, S. 202.

⁶¹⁴ Noticias, S. 202 f.

⁶¹⁵ Noticias, S. 203.

⁶¹⁶ Noticias, S. 205.

⁶¹⁷ Noticias, S. 72.

sie kommen in diesem Moment zu der Erkenntnis, dass die Realität doch anders gestaltet sei, als das mediale Abbild: „Su fotografía había sido publicada muchas veces aquel verano pero fue toda una sorpresa verlo allí, en persona. Vestido de negro, con las piernas estiradas –una bota de suela nueva sobre la otra - y un brazo extendido sobre el respaldo del sofá.“⁶¹⁸

Von welcher Qualität derartige Übergänge aus Fiktion und Wirklichkeit sein können, wird am Beispiel von Rita Hayworths Rolle als *Gilda* überdeutlich dargestellt. Sie hatte sich darüber geärgert, dass man sie nicht erkannt hatte. Weshalb sie die Frage gestellt hatte, ob es in diesem Land keine Kinos gebe: „¿Es que no había cines en esta mierda de país?“⁶¹⁹ Dann gibt sie sich zu erkennen. Jedoch nicht als Rita Hayworth, sondern als Gilda. Sie ist, so scheint es, voll in diese Figur übergegangen. Die Fiktionalität hatte längst Macht über Rita Hayworth gewonnen. Die Rolle der Gilda wurde zur Psychose, sodass sie nahe der Schizophrenie zwischen den beiden Figuren wandelt: „y la señora despeinada insistía que era Gilda, y nunca había habido una mujer como Gilda. Una Gilda de mejillas algo caídas a la que seguía haciendo falta una buena bofetada.“⁶²⁰ Und so fordert sie in ihrem alkoholisierten Zustand den Blondinen auf, er solle ihr, Gilda, eine Ohrfeige geben: „Vamos, hijo de puta – le dijo en inglés al salmantino, riendo-, dame una bofetada. ... El salmantino le rozó la mejilla con los dedos a Rita. – Oh, Dios. No quiero una bofetada de especialista. He dicho una verdadera bofetada.“⁶²¹

Für John Wayne scheint Ähnliches zu gelten wie für Rita Hayworth. Das ständige sich Bewegen in Fiktion lässt die Wirklichkeit verschwimmen. Die Realität wird zur Filmszene, die Rolle geht in die Wirklichkeit über. Umgekehrt wird die Realität zur Rolle. So etwa als John Wayne in Streit mit dem Mann aus Salamaca gerät.

Entonces Wayne señaló al salmantino y le dijo algo que tronó como una amenaza pero sin verdadera violencia, como en esas escenas de cine en las que el protagonista está a punto de darle su merecido a alguien. ... la evidencia de que Wayne estuviese confundiendo la realidad con su personaje.⁶²²

⁶¹⁸ Noticias, S. 78.

⁶¹⁹ Noticias, S. 163.

⁶²⁰ Noticias, S. 163.

⁶²¹ Noticias, S. 163.

⁶²² Noticias, S. 164 f.

Allerdings scheint Wayne noch ein wenig mehr Distanz zu sich selbst zu haben, da er es wohl noch wahrnimmt, dass er nun auch in der Wirklichkeit seine Rolle gibt: „Quizá también se había dado cuenta de que había llevado su personaje demasiado lejos, hasta la mismísima realidad.“⁶²³ Doch diese Tatsache, dass die Rolle zur Realität geworden ist, dass Rolle und Realität ineinander verschmolzen sind, nimmt Wayne erst wahr, als er im wahren Leben mit dem Tod konfrontiert wird. Bis dahin genießt er seine Figur des großen Helden.

Duke vivía en la inercia de su personaje cómodo que mejoraba con los años ... Probablemente había salido perdedor de un enfrentamiento inesperado que le había despojado de su personaje por primera vez en muchos años. El conflicto podía radicar en que se cuestionase si había merecido la pena dedicarle la vida a John Wayne.⁶²⁴

Für Gabriel scheint es nicht von entscheidender Bedeutung, ob die Fiktion nun Wirklichkeit produziere oder ob die Wirklichkeit eins wird mit der Fiktion. Die Kraft des Films ist jedoch unbestritten, da dieser sein Weltbild gestaltet habe, auch wenn *Circus World* in seinen Augen schlecht ist: „No sé si es legítimo formarse una cosmogonía a partir de una mala película.“⁶²⁵

Doch trotz dieses Negativurteils ist sein Resümee über Kino rundweg positiv, da es soviel Energie und Elan besitze, um stets positiv in die Zukunft zu blicken: „Sólo sé que lo fascinante es ... para participar en la batalla lírica y épica que supone un gran rodaje. Lo fascinante es levantar la vista y tener delante un futuro tan ilimitado como el desierto de las superproducciones.“⁶²⁶

Miñana setzt das Zusammenspiel von Fiktion und Wirklichkeit überaus geschickt und höchst unaufdringlich ein, wenn er etwa über zwei Filmprojekte Waynes im Zusammenhang mit dessen tatsächlichem Gesundheitszustand erzählt. So habe er sich unmittelbar nach den Dreharbeiten zu *Erster Sieg*⁶²⁷ an einem Tumor im linken Lungenflügel operieren lassen. Und in der Tat war diese ein erster Sieg für Wayne, da er trotz Lungenkrebs noch 14 Jahre leben sollte. Auch den Krebs selbst brachte man mit

⁶²³ Noticias, S. 165.

⁶²⁴ Noticias, S. 177.

⁶²⁵ Noticias, S. 193.

⁶²⁶ Noticias, S. 193.

⁶²⁷ *Erster Sieg*, Regie Otto Preminger, USA 1965.

dem Film in Verbindung. Schuld seien die Dreharbeiten zu *Der Eroberer*⁶²⁸ gewesen, da in einem durch Atomtests radioaktiv verseuchten Gebiet Utahs gedreht wurde.

Endgültig in fließendem Übergang zwischen Fiktion und Realität gestaltet sich die Situation gegen Ende der Suche, wenn John Wayne in jenes Vorstadtkino Barcelonas geht, um sich dort *Rio Bravo* anzusehen. Obwohl der Film nicht neu ist, ist das Kino sehr gut besucht. Anscheinend sind nicht nur Gabriel und Teddy auf der Suche nach ihrem Helden, der dann auch schon auf der Leinwand erscheint. „Entonces aparecía Duke, dueño absoluto de aquel espacio irreal. Magníficamente doblado al castellano.“⁶²⁹ Es handelte sich in diesem Fall also nicht um den realen John Wayne, sondern um dessen Projektion auf der Leinwand. Dann hat Gabriel Wayne im Dunkel entdeckt. Und es sieht wohl so aus, als ob der große Westernheld selbst von dem Mann auf der Leinwand fasziniert ist. Wayne, so der Eindruck, ist auf der Suche nach sich selbst: „En la penumbra, Wayne encajaba la actuación de su personaje con una modestia y una distancia - de verdadero espectador.“⁶³⁰

In dem engen Raum des Gefängnisses von Rio Bravo erlebt der Zuschauer, und somit auch Wayne selbst, vier Heldenalter. Die ersten drei – der junge Held, der romantische Held und der abgeklärte Held – hatte Wayne oftmals gegeben. Nach Gabriels Einschätzung fehle ihm noch der liebenswerte, greise Held. Damit er diese Rolle verkörpern könne, dafür müsste er nun jedoch aufstehen und gehen. Und Gabriel stellt sich die Frage, ob Wayne die Arbeit vor der Kamera den Sinn für die Wirklichkeit genommen hätte, am Ende vielleicht doch so wie im Fall von Rita Hayworth.

¿Donde estaba ya su concepto de la realidad después de tanta vida dedicada al cine? Yo estaba seguro de que en ese momento era más irreal su tregua de anonimato en aquel cine de una ciudad extraña que su vida en la pantalla.⁶³¹

Und je länger Gabriel John Wayne in Rio Bravo betrachtet, desto deutlicher wird ihm, dass seine Filmrolle seine Wirklichkeit beherrsche: „la certeza de que su mundo real estaba en manos de su personaje?“⁶³² Doch vielleicht hatte ja dieser eine Tag, an dem er

⁶²⁸ *Der Eroberer*, Regie Dick Powell, USA 1956.

⁶²⁹ Noticias, S. 201.

⁶³⁰ Noticias, S. 204.

⁶³¹ Noticias, S. 204 f.

⁶³² Noticias, S. 205.

in die tatsächliche Wirklichkeit eingetaucht war, sein Verhältnis zur Realität neu bestimmt: „¿Se habría reconciliado definitivamente con él a lo largo de aquel día?“⁶³³

So stellt sich schließlich alles für den bevorstehenden Showdown ein, im Film, wie in der realen Situation des Romans. Als sich John Wayne entschließt, mit Gabriel mitzukommen, laufen die Szenen in der Realität und im Film parallel ab, ja überlappen sich im doppelten Sinne des Wortes, da Wayne beim Aufstehen einigen Zuschauern den Blick auf Wayne auf der Leinwand versperrt: „Duke era tan alto que provocó las protestas de un hombre porque su inmensa espalda no le dejaba ver la pantalla, en la que en aquel instante – como no - un inmenso John Wayne en plano medio cargaba su rifle para el enfrentamiento final.“⁶³⁴

Dieser Showdown führt auch für Gabriel zum „Showdown“ in seinem Leben. Die Suche hat ein Ende, da er John Wayne gefunden hat. Gleichzeitig jedoch hat er sich selbst gefunden. Nachdem John Wayne sich ihm vorgestellt hat, stellte sich Gabriel ebenfalls mit Namen vor, allerdings wählt er diesmal zum ersten Mal den Nachnamen seines Vaters. Die Suche nach Wayne war somit auch ein Suche nach sich selbst. Die Suche nach dem Helden entsprach seiner Suche nach Identität und wie er selbst glaubt, hat er diese nun gefunden. Jetzt könnte er selbst zum Helden werden: „Iba a contestarle que me llamaba Gabriel Icart pero me sobrevino un inesperado arrebato de solemnidad ... Gabriel Cabrera - le dije ... No encontraría una ocasión mejor que aquella para empezar a asumir mi primera edad como héroe.“⁶³⁵

Dieses neu gewonnene Selbstbewusstsein öffnet Gabriel sozusagen die Augen für die Realität, die er nun als ständige Inszenierung, als immer wiederkehrendes Ritual identifiziert. In dieser Erkenntnis sind Fiktion und Wirklichkeit eins geworden, wie er am Treiben im Hotel gewahr wird. Selbst die Blumen sind nur Inszenierung, da sie jeden Tag erneuert werden und so niemals welken können. Und dieser rituelle Vorgang des Austausches der Blumen wiederholt sich Tag für Tag.

Estuve observando la discreción y eficacia con que el empleado recogía los ramos del día anterior y renovaba el agua verde de los jarrones ... Hay mañanas en que las promesas

⁶³³ Noticias, S. 205.

⁶³⁴ Noticias, S. 206.

⁶³⁵ Noticias, S. 206.

forman un ramillete fragante que – estamos seguros - no va a marchitarse nunca. Como no se marchitarían nunca aquellos ramos de rosas amarillas.⁶³⁶

Diese ständig sich wiederholende Inszenierung des Alltags macht Gabriel staunen, so wie er sonst über die wunderbaren Welten des Kinos staunt: „El hotel estaba recuperando su actividad y yo me quedé allí de pie, maravillado, viendo con qué facilidad todo empezaba de nuevo.“⁶³⁷

Gesteigert wird dieser Gedanke der Verschmelzung von Inszenierung und Realität in dem als Groteske gestalteten in Form eines Nachwortes angehängten Schlusskapitel. Dreißig Jahre später ist Gabriel in Monument Valley angekommen, in jener Wirklichkeit, aus der sich die Fiktion speist. Arizona steht stellvertretend für alle Filme, da immer hier gedreht wurde, auch wenn man vorgab, irgendwo anders in Amerika, Afrika oder gar auf einem andern Planeten zu sein.⁶³⁸ Den roten Wüstenstaub identifiziert Gabriel als Make Up. Auf mystische Weise verschmelzen nun Wahrheit und Fiktion. Diese Wüsten waren für die Navajos und Pueblos stets heiliges Land, da aus ihnen die Welt hervorgegangen war. Für den Westernfreund galt dies nicht minder, war es doch Urkulisse aller Western. Und welcher Landstrich hätte sich besser dafür geeignet, um Geschichten wie *Stagecoach*, *Rio Bravo* oder *Der Schwarze Falke* glaubhaft zu erzählen, als jene Wüste, aus der die Welt hervorging? Und diesem Ursprung liefert Gabriel sich nun aus. Über dreißig Jahre zuvor hatte er gehofft, mit seinem Wagen durch die Wüste von Arizona ins Monument Valley zu chauffieren. Dies hätte der Lohn seiner Suche nach John Wayne sein sollen. Doch nun erfüllt er sich diesen Wunsch. Ganz am Ende scheint er angekommen in jener Wirklichkeit, aus der sich die Fiktion speist. Wie einst Ringo alias John Wayne auf seiner Postkutsche, durchstreift nun Gabriel diese rote Wüstenlandschaft. Doch er will hinter die Kulisse der Kulisse schauen. Und die Indianer, die aus eben dieser Landschaft hervorgegangen sind, können ihm dies, gegen entsprechende Bezahlung vermitteln. Gabriel lässt sich gerne darauf ein. Eben hatte er noch die rettende Kavallerie und wild schaukelnde Postkutschen vor sich gesehen, als Ungeheueres geschieht. Die Landschaft gewährt ihm einen Blick in die Wirklichkeit, auf jene Wahrheit hinter dem staubigen Make-up.

⁶³⁶ Noticias, S. 208 f.

⁶³⁷ Noticias, S. 209.

⁶³⁸ Noticias, S. 213.

Y fue entonces, inesperadamente escuchando el latido de mi pulso como un lejano tambor ritual, cuando me pareció descubrir una verdad ancestral debajo de la vieja tierra maquillada. Creí que se abría exclusivamente para mí el abismo de esa verdad cuando el paisaje se fue librando de su rouge excesivo y se mostró dorado como una filmación a punto de arder, estremecido de energía como en la primera mañana del tiempo.⁶³⁹

Dieses fantastisch-groteske Szenario führt Gabriel zu der Erkenntnis, dass er nun in der wirklichen Welt angekommen war: „que también formaba parte del mundo real.“⁶⁴⁰ Die Szenerie des Westerns führt also schließlich zur Wahrheit und diese Wahrheit führt, so scheint es, zur Symbiose mit der Natur, die ihm das „Make-up der Filmgeschichte“ auf dem gesamten Körper aufgetragen hat. Wirklichkeit und Fiktion sind endgültig ineinander übergegangen oder, um im filmischen Bild zu bleiben, denn ein Luftwirbel hatte den roten Staub in die Höhe gerissen, oder Wirklichkeit und Fiktion sind für immer *vom Winde verweht*.

Siempre encontramos un montón de respuestas para todo menos para las preguntas verdaderamente importantes. Un remolino de polvo rojo me sorprendió en aquel momento por la espalda y me cubrió de una vez por todas el cabello, los ojos, la piel, los pantalones.⁶⁴¹

Doch es wäre keine Satire, würde Miñana diese groteske Ausformung eines magischen Realismus nicht mit einem Augenzwinkern schließen: „Soy el turista mejor maquillado de la Tierra“, le dije en voz alta al paisaje cuando me resigné a tener ya su mismo color. Mi media sonrisa de héroe desorientado – qué lastima de primer plano - estaba prosperando hasta unas irreverentes ganas de reír.“⁶⁴²

4.4.4. Gelebtes Hollywood in Barcelona (Diegetische Präsenzen)

In einem Roman, der sich grundlegend mit der Innenwelt Hollywoods, mit seinen Themen und Protagonisten auseinandersetzt, scheint es nahezu zwingend, dass der Autor auch einige Passagen in Manier einer Filmszene gestaltet. Ein möglicher Grund hierfür liegt jedoch auch in der Tatsache, dass mit diesem Mittel einer intermedialen Referenz die Frage nach dem Verhältnis von Wirklichkeit und Fiktion intensiv erörtert werden kann, wie die meisten im Text aufgespürten diegetischen Präsenzen deutlich

⁶³⁹ Noticias, S. 228 f.

⁶⁴⁰ Noticias, S. 229.

⁶⁴¹ Noticias, S. 229.

⁶⁴² Noticias, S. 229.

belegen. Auf solch eine filmisch gestaltete Szene treffen wir etwa, wenn Gabriel vor Bronston tritt und ihm sagt, er könne den verschollenen Helden in Barcelona aufspüren.

Bronston arqueó una ceja pero se le afinó una punta de sonrisa entre el humo aromático del habano. Supongo que era tan consciente como yo de que aquella escena – joven ambicioso poniendo a prueba la paciencia de un hombre muy ocupado – ni siquiera era demasiado novedosa en terminos cinematográficos.⁶⁴³

Wirkt die Szene bereits in ihrer bewusst cinematografischen Art gebrochen, so erfährt sie eine zweite Brechung dadurch, dass Gabriel diese Situation tatsächlich als Filmszene empfindet und als solche identifiziert: „Pero si él se comportaba como el arquetipo de un productor americano, lo más coherente era que yo me comportara como un joven ambicioso de comedia musical en busca de su oportunidad.“⁶⁴⁴ Der filmische Charakter wird beibehalten, sogar noch verstärkt, da er nun im direkten Dialog aufgegriffen wird und somit seine Distanz verliert. Bronston spricht jetzt ganz so wie einer jener Westernhelden, von denen Gabriel immer wieder in Bann geschlagen wird, wenn er diese auf der Leinwand erlebt: „Tráeme a Wayne, chico ... y te llevaré a Estados Unidos con mi equipo de Los Ángeles, aunque tu acento inglés suene a gárgaras. ¿Se parece eso a tu sueño?“⁶⁴⁵ Der Dialog könnte wegen seines übertriebenen Machocharakters und der nicht ganz ernst zu nehmenden Formulierung *suene a gárgaras* ohne Weiteres einem jener Spaghetti-Western entstammen, die in Spanien in jenen Jahren zu Hunderten produziert wurden. Eine Vielzahl von Filmstudios sind zu diesen Zwecken errichtet worden. Und als Gabriel und Teddy auf ihrer Suche nach Wayne in die Balcázar-Studios gelangen, verhalten sie sich sofort wie in einem Western, um Wayne aufzuspüren: „Oímos un relincho de caballo y Teddy se quedó quieto, como un buen rastreador indio, para estar seguro de que había sido un sonido real. Estabamos lejos de las cuadras...“⁶⁴⁶

Inzwischen sind die beiden Studenten in den Saloon der Studios gelangt. Wenn Teddy nun den Raum inspiziert, so wird hier die Szene aus Murnaus *Nosferatu*⁶⁴⁷ zitiert. Er schreitet in der selben Manier die Treppen herab, wie einst das Monster in Murnaus Film: „De pronto se detenía, hacía algo así como una reverencia, caminaba hasta las

⁶⁴³ Noticias, S. 34.

⁶⁴⁴ Ebd.

⁶⁴⁵ Ebd.

⁶⁴⁶ Noticias, S. 123.

⁶⁴⁷ *Nosferatu – Symphonie des Grauens*, D 1921, Regie F.W. Murnau. Siehe bilddokumentarischer Anhang Abbildung Nr. 64.

puertas de las habitaciones y volvía a las escaleras para bajarlas de lado, un poco encorvado. Finalmente, como si se hubiese cansado del juego, se irguió y vino hasta la mesa.⁶⁴⁸ Und wieder kommentiert Gabriel, dass er diese Szene tatsächlich als Filmszene wahrgenommen habe. Damit fließen auch hier Wirklichkeit und Fiktion ineinander. Die Wirklichkeit kann sich abermals gestalten wie die fiktionale Welt des Films: „La luz iluminaba desde abajo su cara, acentuando las sombras como en las películas expresionistas alemanas.“⁶⁴⁹

Dieser Szene schließt sich unmittelbar Teddys Aussage an, die direkt einem Film des *cine noir* entnommen sein könnte: „Hay gotas de sangre en las escaleras y en el primer piso.“⁶⁵⁰ Später erfahren wir, dass dieses Blut tatsächlich von John Wayne stammt. Wie es zu diesem Blutvergießen kommt, wird ebenfalls als Filmszene gestaltet, womit auch hier Fiktion und Wirklichkeit in ein direktes Spannungsverhältnis gesetzt werden. Zunächst wird auch behauptet, dass die Realität stärker sei als die Fiktion: „Todo era como una escena de película. Parecía que no hubiera nada que temer en realidad.“⁶⁵¹ Dieser Prämisse schließt sich die Szene an, die filmisch gestaltet ist, als befände Wayne sich in einem seiner Western.

Pero el actor avanzó un par de pasos más y dio un manotazo en el hombro a uno de los jinetes para que volviera a quedarse sentado. El especialista que estaba tocando la guitarra, como en los peores westerns, había dejado de tocar en mitad de una nota que sonó como un lamento desagradable. Entonces Wayne señaló al salmantino y le dijo algo que tronó como una amenaza pero sin verdadera violencia, como en esas escenas de cine en las que el protagonista está a punto de darle su merecido a alguien.⁶⁵²

Allerdings entwickelt sich aus dieser vermeintlich gespielten Szene eine handfeste Prügelei, die Wayne nach einem ordentlichen Fausthieb des aus Salamanca stammenden Mannes zu Boden strecken wird: „Wayne se tambaleó dignamente, también como un árbol, pero el traspies le hizo caer hacia atrás hasta quedarse boca arriba en el suelo. Se hizo un silencio inmediato. Empezó a brotar sangre de su nariz.“⁶⁵³

⁶⁴⁸ Noticias, S. 130.

⁶⁴⁹ Noticias, S. 130.

⁶⁵⁰ Noticias, S. 130.

⁶⁵¹ Noticias, S. 164.

⁶⁵² Noticias, S. 164.

⁶⁵³ Noticias, S. 165.

Somit wird nach der gesamten Szene die Aussage, dass die Realität über die Fiktion siege, von Gabriel wieder in Frage gestellt. Im Gegenteil, der Kommentar von Gabriel stellt klar, dass hier die Fiktion zu stark in die Wirklichkeit eingedrungen ist: „Quizá también se había dado cuenta de que había llevado su personaje demasiado lejos, hasta la mismísima realidad.“⁶⁵⁴

Obwohl wir uns hier im Umfeld des Western bewegen, zitiert Miñana, wie zuvor auch Muñoz Molina oder Marsé, ebenfalls den *Film Noir*. Eine Szene, wie sie in jedem Film der schwarzen Serie vorkommt, hat Miñana ganz im Stil des *cine noir* narrativ ausgestaltet, wenn der Produktionsassistent den Kellner im *Las Siete Puertas* nach Wayne befragt: „Yo me mantuve en un discreto papel secundario mientras el ayudante de producción le pedía detalles y deslizaba un billete bajo una servilleta ... El camarero nos miró a todos y luego observó incrédulamente el fragmento del billete que había quedado a la vista.“⁶⁵⁵

Und wie zuvor, so erfährt auch diese Szene eine Brechung, da Gabriel sie nicht nur beobachtet, sondern gleichzeitig analysiert. Und er kommt abermals zu der Erkenntnis, dass sich diese Situation wie eine Szene in einem schlechten Film anmutet: „un gesto que me pareció demasiado cinematográfico en aquel momento pero que yo llegaría a copiar antes de que acabará el día.“⁶⁵⁶

Gabriel erklärt somit gleichzeitig, dass Handlungen aus schlechten Filmen durchaus in die Wirklichkeit einfließen können. Er wird bald dieselbe, im Kino erlernte Methode einsetzen, um eine mögliche Auskunft über John Wayne zu erhalten.

Die Übernahme szenischen Handelns, wie im Film beobachtet, wird an späterer Stelle im Roman nochmals eingesetzt. Diesmal gestaltet Miñana die Szene wie eine Parodie auf einen Western. Gabriel kommt mit Teddy nach Hause zu seiner Mutter zum Mittagessen. Ein alter Freund des Vaters, Martín Vivó, ist ebenfalls zugegen. Die Cannelloni werden aufgetischt: „Lo único que me conmovía de Vivó era su modo de anudarse las servilletas alrededor del cuello. Parecía un forajido a punto de atracar un banco del Oeste.“⁶⁵⁷ Passagen wie diese werden vom Leser, im vorliegenden Fall vom Protagonisten, gleichermaßen intensiver rezipiert als andere, da sie auf Grund des Zitats

⁶⁵⁴ Noticias, S. 165.

⁶⁵⁵ Noticias, S. 59.

⁶⁵⁶ Noticias, S. 59.

⁶⁵⁷ Noticias, S. 96.

einer Filmszene mehrschichtig sind. Somit erhält der Text an dieser Stelle größeres Gewicht als an eindimensionalen Passagen.

4.4.5. Das Motiv der Suche

Das zentrale Motiv in Miñanas Roman ist das der Suche. Gabriel und Teddy suchen John Wayne. Und Wayne steht für den Helden aller Helden, den Prototyp eines Helden. Gabriel ist, so stellt sich im Verlauf der Romans heraus, auch auf der Suche nach seinem Vater. Teddy sucht seinen Platz in der Berufswelt. Die erste Spur führt in das Restaurant *Las Siete Puertas*. Dieser Name, wenn auch in der Realität ein so bezeichnetes Restaurant existent ist, hat Symbolcharakter. Es stellt sich für Gabriel und alle anderen die Frage, hinter welcher der sieben Türen man suchen muss. Der Held, die Wahrheit können sich nur hinter einer verbergen. Alle suchen John Wayne nur deshalb, da er Symbol für den Helden und Symbol für die Freiheit ist, die alle zu erhaschen erhoffen. Auch Wayne hatte es vom Requisitengehilfen zum Weltstar gebracht. Davon träumen Gabriel und Teddy. Zu realisieren ist ein derartiger Traum jedoch nicht in der Heimat, sondern nur in Amerika, dem Land der unbegrenzten Möglichkeiten. Dass die Helden wie Rita Hayworth oder John Wayne auch auf der Suche nach sich selbst sind, dies erahnt im besten Fall Gabriel. Denn einer inneren Stimme folgend, findet er den Hollywoodstar in einem Vorstadtkino Barcelonas, in dem dieser sich gerade einen seiner eigenen Filme ansieht.

Und dieses Zentralmotiv der Suche, das ständig variiert wird, zieht sich auch durch die Filmhandlung selbst. Dort sucht Zirkusdirektor Matt Masters nach seiner Jugendliebe Lili Alfredo.⁶⁵⁸ Und wie im Roman, so wird auch hier die Gesuchte schließlich gefunden. Aus diesem Zentralmotiv der Suche gestaltet sich der zentrale Aspekt nach der Frage nach Wirklichkeit. Deutlich hierbei wird die Wechselbeziehung von Illusion und Wirklichkeit, von Fiktion und Realität. So vermutet Gabriel einerseits, dass Wayne nur deshalb so überzeugend im Film agiert, da er besonders nachempfinden konnte, „was für ein Vergnügen es war, von aller Welt gesucht und gebeten zu werden, wieder der zu sein, der er war.“⁶⁵⁹ Hier formte das wirkliche Leben also die Vorlage für das Agieren in der Welt der Fiktion. Andererseits bildet der Film die Vorlage für Gabriels

⁶⁵⁸ „Es kommt...mir merkwürdig vor, dass Wayne den ganzen Film über die Trapezkünstlerin Lili sucht, während bei den Dreharbeiten in Wirklichkeit er es war, der von uns gesucht wurde.“ Noticias, S. 185.

⁶⁵⁹ Noticias, S. 185.

Weltbild⁶⁶⁰ und schließlich für seine Art im wirklichen Leben zu handeln, wenn er im Kino auf Wayne zugeht: „Ich bereitete meinen Sturmangriff vor, genau wie die Helden im Film.“⁶⁶¹ Stellt man sich der Suche, so wird man schließlich in der Wirklichkeit ankommen, im Film, wie im wahren Leben. Fast zeitgleich finden John Wayne und Gabriel Icart, der sich nun erstmals mit dem Nachnamen seines Vaters als Gabriel Cabrera vorstellt, zu sich selbst. Und wohl deshalb handelt es sich bei allen im Roman geschilderten Ereignissen um „*Noticias del mundo real*“.

4.4.6. Im Roman zitierte Filme

Miñana zitiert insgesamt 37 Filmtitel. Bezieht man die namentlich erwähnten Schauspieler mit ein, so könnte diese Liste sogar assoziativ noch wesentlich erweitert werden. Diese hohe Zahl an Titelnennungen bezeugt nicht nur eine Verbeugung vor dem Kino Hollywoods, gleichzeitig betont sie auch die Bedeutung und Glaubwürdigkeit von Kino, die Einen, so scheint es, bestens leiten kann auf der Suche nach der Wirklichkeit. Zur Veranschaulichung sind nachfolgend alle bei Miñana wörtlich zitierten Filme im Überblick aufgelistet.

<i>Circus World / Held der Arena</i>	Regie Henry Hathaway	USA/Spanien 1963
<i>55 Tage in Peking</i>	Regie Nicholas Ray	USA 1963
<i>Untergang des Römischen Reichs</i>	Regie Anthony Mann	USA/Spanien 1964
<i>El Cid</i>	Regie Anthony Mann	USA/Spanien 1961
<i>Gilda</i>	Regie Charles Vidor	USA 1946
<i>Affair in Trinidad</i>	Regie Vincent Sherman	USA 1952
<i>Der Leopard</i>	Regie Luchino Visconti	Italien 1963
<i>Der große Treck</i>	Regie Raoul Walsh	USA 1930
<i>Stagecoach / Ringo</i>	Regie John Ford	USA 1939
<i>Bis zum letzten Mann / Fort Apache</i>	Regie John Ford	USA 1948
<i>Die grünen Teufel</i>	Regie R. Kellog, J. Wayne	USA 1980
<i>Río Grande</i>	Regie John Ford	USA 1948/50
<i>Die vier Söhne der Kathy Elder</i>	Regie Henry Hathaway	USA 1965
<i>Ein Herz und eine Krone</i>	Regie William Wyler	USA 1953
<i>Pistoleros en Arizona</i>	Regie Alfonso Balcázar	Spanien 1965

⁶⁶⁰ Noticias, S. 185.

⁶⁶¹ Miñana, op. cit., S. 199.

<i>Viva Carancho</i>	Regie Alfonso Balcázar	Span./ I. 1965
<i>Oklahoma Slim</i>	Regie (Jaime Balcázar)	Spanien 1966
<i>Wild Nevada Joe</i>	Regie (ev. Balcázar)	Spanien 1966/7
<i>Zwei Colts für einen Sarg</i>	Regie (ev. Balcázar)	Spanien 1966/7
<i>The Deceiver</i>	Regie Louis King	USA 1931
<i>Freibeuter der Karibik</i>	Regie Cecil B. DeMille	USA 1942
<i>Alamo</i>	Regie John Wayne	USA 1961
<i>Der Mann, der Liberty Valance ...</i>	Regie John Ford	USA 1962
<i>Der Teufelshauptmann</i>	Regie John Ford	USA 1949
<i>Red River</i>	Regie Howard Hawks	USA 1948
<i>Der schwarze Falke</i>	Regie John Fod	USA 1956
<i>Der Marshal</i>	Regie Henry Hathaway	USA 1968
<i>Mit Dynamit und frommen Sprüchen</i>	Regie Stuart Millar	USA 1975
<i>The Greatest Show on Earth</i>	Regie Cecil B. DeMille	USA 1952
<i>Erster Sieg</i>	Regie Otto Preminger	USA 1965
<i>Der Eroberer</i>	Regie Dick Powell	USA 1956
<i>Río Bravo</i>	Regie Howard Hawks	USA 1959
<i>Rache der Pharaonen</i>	Regie Terence Fisher	GB 1959
<i>Das war der wilde Westen</i>	Regie J. Ford, H. Hathaway, G. Marshall, R. Thorpe	USA 1962
<i>Die Hafenkneipe von Tahiti</i>	Regie John Ford	USA 1963
<i>El Dorado</i>	Regie Howard Hawks	USA 1966

4.4.7. *Noticias del mundo real versus Circus World*

Anders als bei Marsé etwa wird bei Miñana der Film *Circus World* nicht in der Romanhandlung zitiert, sondern ist mit seinen Dreharbeiten Gegenstand des gesamten Romans. Der Roman spielt während der Dreharbeiten zu dem Film *Circus World*. Somit erübrigt sich die Frage nach dem Vergleich des Zielortes, den etwa die Protagonisten bei Muñoz Molina, wie auch jene im Film *Casablanca* mit Lissabon anstreben. Beim Personal finden wir selbstverständlich mit John Wayne, Rita Hayworth, Claudia Cardinale und anderen eine Vielzahl von Schauspielern aus Hathaways Film, jedoch sind diese, anders als wir zuvor bei Marsé gesehen, nicht zitierte oder variierte Figuren aus Filmen, sondern eben die tatsächlichen Akteure des Films, der zeitgleich produziert wird, während die Handlung des Romans abläuft.

Somit dient Hathaways Film als Art fiktional variierte Parallelhandlung, insgesamt auch in jedem Fall als Vorlage für den Roman, war der Film doch Ideengeber für die Satire, die Miñana um die Dreharbeiten zu diesem Melodrama mit John Wayne entwickelte. Man darf sicher sein, dass der Roman *Noticias del mundo real* ohne John Wayne und ohne *Circus World* nicht hätte entstehen können. Also diene auch hier das jüngere Medium als Vorlage für das ältere. Auch hier, wie bei Muñoz Molina und Marsé, wird Intermedialität also in einer Richtung entwickelt, wie man sie zunächst nicht erwarten würde.

Beide Medien führen bereits im Titel die *Welt* mit sich. Dreht es sich bei Hathaway um die *Welt des Zirkus*, so will Miñana Nachrichten aus der *wirklichen Welt* erzählen.

Gleich zu Beginn des Films verbirgt Tony Eulenfedern als Talisman in ihrem Kostüm. Am Ende wird Matt diese Glücksbringer sowohl Tony wie auch Lilli geben. Auch bei Miñana finden wir das Motiv des Glücksbringers. Und zwar im letzten Teil des Romans, wenn Gabriel Jahre nach den Ereignissen mit John Wayne in Barcelona nach Arizona reist. Dort soll er im Andenkengeschäft eine von Indianern gebastelte Kachina-Puppe kaufen, da diese auch böse Geister vertreiben könne. Und anders als die Federn, wird die Puppe ihre Wirkung, für die Parodie treffend, letztlich verfehlen.

Schon auf den ersten Seiten des Romans rückt John Waynes Hut ins Blickfeld. Dieser Stetson wird zum Platzhalter für Wayne, bis dieser schließlich wieder gefunden ist. Auch im Film rückt Masters Hut, den er ununterbrochen trägt, sofort ins Zentrum des Geschehens, da er sich zu Beginn aus Versehen auf seinen neuen Hut setzt und

diesen zerbeult. Bleibt hier der Hut zurück in der Eingangshalle des Hotels, wird er dort aus Unachtsamkeit zerknittert. In beiden Fällen weist dieses Symbol des Hutes auf die kommenden Ereignisse. Diese nehmen sowohl im Film wie im Roman größtenteils ihren Lauf in Spanien. Zwar befinden wir uns im Film nur zu Beginn in Barcelona, dann in Madrid. In Barcelona jedoch ist der Schauplatz der Hafen, jener Ort, der auch im Roman ausführlich beleuchtet wird. Allgemein betrachtet dreht sich das Geschehen in beiden Werken um die Welt des Showbusiness. In Hathaways Film scheinbar um das Showbusiness der Zirkusmanege, in Miñanas Roman um jenes aus Hollywoods Traumfabrik.

Aus dem Zirkusalltag werden, abgesehen von den Trapezkünstlern, die Raubtierdompteure in den Fokus gerückt. Und eben diese werden auch bei Miñana ausführlicher erwähnt. Versucht in Circus World der Journalist Hanigan vom Billboard Magazine, ein Story um Matt Masters zu kreieren, so will in Noticias del Mundo Real dies der Journalist Martín Vivó und zwar um John Wayne.

Im Film erleben wir die Situation, dass der Bürgermeister nach der Katastrophe Masters erklärt, der Zirkus müsse vom Hafen weg und seine Truppe könne keinen Kredit mehr für Lebensmittel und sonstige Aufwendungen für die Tiere bewilligt bekommen. Bei Miñana erleben wir ebenfalls den Bürgermeister, oder besser formuliert, die Person, die den Bürgermeister von Barcelona im Film spielen soll. Dieser Mann gleicht jener aus dem tatsächlich aufs Haar seines Oberlippenbartes, ist jedoch ironisch gebrochen. Bei Miñana werden die Zirkusleute vom Bürgermeister nicht verjagt, sondern er würde diesen als Willkommensgruß gerne in symbolischer Form den Schlüssel der Stadt Barcelona übereichen.

Das Motiv der Katastrophe beherrscht grundsätzlich beide Werke. Offenbart sich in Circus World die Katastrophe mit dem Untergang des Schiffes und dem damit verbunden Verlust des Zirkuszeltes, so steht bei Miñana das Verschwinden Waynes für die Katastrophe, mit der der Regisseur zu kämpfen hat. Diese Katastrophe wird in beiden Fällen gegen Ende der Geschichte nochmals aufgegriffen. Wird im Film das neu erstandene Zirkuszelt beinahe ein Raub der Flammen, so scheint sich im Roman John Wayne auf seiner Flucht ernsthaft verletzt zu haben.

Ebenfalls in beiden Stoffen findet sich das Motiv des Verstecks. Macht sich Matt Masters in Europa auf, das Versteck von Lily zu finden, so wollen Gabriel und Teddy das Versteck von John Wayne ausfindig machen. Im ersten Fall werden hierfür die Hauptstädte Europas abgesucht, im anderen Fall werden die spanischen Filmstudios um

Barcelona durchforstet. Später taucht das Motiv des Verstecks abermals auf, wenn wir im Film erfahren, dass sich Lily im Kloster versteckt hatte. Von John Wayne im Roman erfahren wir, dass er sich in einem Vorstadtkino versteckt. Einher mit dem Motiv des Verstecks geht das Motiv der Suche, wobei in *Circus World* John Wayne alias Matt Masters der Suchende in *Noticias del Mundo Real* John Wayne der Gesuchte ist. In beiden Fällen folgen die jeweils Suchenden immer neuen Hinweisen, müssen aber zu der Erkenntnis gelangen, dass ihre Suche anscheinend aussichtslos ist. Der entscheidende Hinweis kommt von außen. In *Circus World* schreibt eine Garderobiere Masters Lilys Adresse auf, bei Miñana gibt ein Akkordeonspieler aus dem Strandrestaurant Gabriel das Kinoprogramm von Barcelona. Beide Hinweise führen schließlich zum Auffinden der Gesuchten.

Eine Vielzahl von Motiven werden bei Miñana aus dem Film aufgegriffen, dann aber jedoch ins Gegenteil verkehrt. Dies wundert nicht, handelt es sich bei dem Roman schließlich um eine Satire. Solch eine Umkehrung der Aussage oder Haltung sahen wir bereits bei der Figur des Bürgermeisters. Doch auch das Motiv des Unerkanntseins zählt zu jener Gruppe von Motiven, die in beiden Werken auftauchen, aber mit jeweils unterschiedlichen Vorzeichen eingesetzt werden. In *Circus World* erkennt die Garderobiere die gesuchte Lily auf den ersten Blick. Bei Miñana wird damit gespielt, dass niemand in ganz Barcelona Rita Hayworth, die im Film die Rolle der Lily mimt, erkennt.

In beiden Stoffen erfährt das Genre des Westerns große Aufmerksamkeit. Matt Masters schließt sich mit seiner Truppe Westernshows an, um das Geld für ein neues Zelt zu erwirtschaften. Gabriel und Teddy durchwandern die spanischen Filmstudios, in denen Spaghetti-Western gedreht wurden. Auch hier stand der Aspekt der Wirtschaftlichkeit im Vordergrund.

Das Vatermotiv zieht sich ebenfalls durch den Film wie durch den Roman. So hat Gabriel seinen Vater, der im Spanischen Bürgerkrieg gefallen ist, nie wirklich kennengelernt. In *Circus World* ergeht es Toni nicht anders. Auch sie verliert als kleines Mädchen ihren Vater, der bei einem missglückten Hochseilakt stirbt. Beide haben nur sehr vage Erinnerungen an ihre Väter.

Wenn die Beteiligten am Schluss aus ihren Verstecken gekommen sind, werden sie nicht nur gefunden sein, sondern auch sich selbst gefunden haben. Im Film wird Toni mit sich und ihrer Umwelt klarer kommen, im Roman erlebt Gabriel eine, der Satire entsprechend, überaus ironische Form der Selbstfindung.

4.4.7.1. Motivische Entsprechungen in *Circus World* und *Noticias del mundo real*

Motive	Circus World	Noticias del mundo real
Welt	Zirkuswelt	wirkliche Welt
Glücksbringer	Eulenfedern	Kachinas
Hut	breitkrempiger Stetson	breitkrempiger Stetson
Großstadt	Barcelona u.a.	Barcelona
Showbusiness	Zirkuswelt	Filmwelt
Hafen	Hafen von Barcelona	Hafen von Barcelona
Artisten	Raubtierdompteure	Raubtierdompteure
Journalist	sucht Sensationsstory	sucht Sensationsstory
Bürgermeister	Bürgermeister	Bürgermeister
Katastrophe I	Kentern des Schiffs	Verschinden von John Way
Katastrophe II	Brand des Zeltes	Verletzung von John Wayne
Versteck I	Großstädte Europas	Filmstudios Barcelonas
Versteck II	Kloster	Vorstadtkino
Suche	J. Wayne sucht	J. Wayne wird gesucht
Inkognito	Lily wird erkannt	Rita Hayworth bleibt unerkant
Westernshow	Shows in Europa	span. Spaghetti-Western
Vater	Tonis Vater	Gabriels Vater
Hinweis	Garderobiere	Akkordeonspieler
finden	Lily	John Wayne
sich finden	Toni	Gabriel

4.4.8. Zusammenfassung

Es hat sich deutlich gezeigt, dass Miñanas Roman mehr als alle anderen bislang hier untersuchten Texte intermediale Referenzen aufweist. Dies verwundert einerseits nicht, da im Zentrum der Handlung das Geschehen um eine internationale Filmproduktion steht. Andererseits kristallisiert sich bei Miñanas deutlicher als bei den Autoren zuvor heraus, weshalb intermediale Bezüge hergestellt werden und dass diese nicht aus der bloßen Liebe des Autors zu Kino und Film generiert werden. Es ließen sich ein Vielzahl wichtiger Aspekte innerhalb der unterschiedlichen Präsenzen klar herausstellen.

Besonders vielfältig sind hierbei die thematischen Präsenzen, die in ihrer beachtlichen Menge an zitierten Filmtiteln und Filmschauspielern einerseits dem Kino Hollywoods eine Hommage erweisen, andererseits wird hierdurch jedoch auf höchst intensive Weise die Bedeutung jener Traumwelt für die spanische Wirklichkeit jener Tage manifestiert. Die Filmwelt mit ihrem Glanz und ihren Helden beschreibt einen exakten Gegensatz zur grauen Alltagswirklichkeit des Spanien der frühen Sechziger des zwanzigsten Jahrhunderts. Gleichzeitig diente die Nennung der Filmtitel immer wieder der Charakterisierung von handelnden Personen.

Zentraler Aspekt innerhalb dieser thematischen Präsenzen intermedialer Bezüge ist die Frage nach der Wirklichkeit. Auch dieser Aspekt wird bei Miñanas weit ausführlicher behandelt, als bei den Autoren zuvor. Anschaulich, nachvollziehbar zeigt Miñana sehr detailreich die permanente Wechselbeziehung von Filmwelt und Realwelt. Die Fiktion, so erhält man zunächst den Eindruck, wird mit Elementen der Wirklichkeit getränkt. So werden beispielsweise etwa die Dompteurszenen im Film von tatsächlichen Zirkusleuten präsentiert, Berater für die fiktionale Welt ist ein spanischer Journalist, also ein Mann, der sich ansonsten nur mit der Wirklichkeit auseinandersetzt.

Neben der Filmwelt Hollywoods stellt Miñana auch das Filmland Spanien vor. Im Ton meist ironisch, so verweist er dennoch auf die produktive Seite Spaniens, das später als Geburtshelfer agieren sollte für das zunächst abschätzig als *Spaghetti-Western* belächelte, dann aber durchaus erfolgreiche neu entstandene Filmgenre.

Hier tritt nun jedoch eine Unterscheidung ein, da im Spaghetti-Western in der Tat alles nur Fiktion zu sein schien. Die Wirklichkeit liefert die Traumfabrik Hollywood, produziert das amerikanische Kino.

Mehr und mehr schält sich der Vorbildcharakter von Kino heraus. Dargestellt an den beiden Schauspielern Rita Hayworth und John Wayne formuliert Miñana die These,

dass Kino Wirklichkeit ist. Aus diesem Grund können diese beiden Helden im wirklichen Leben nur so agieren wie im Film (Hayworth) oder können nur über das Medium Film erfahren, wie sie selbst sind (Wayne).

Im Film wie in der Romanhandlung, stets begeben sich die Akteure auf die Suche nach der Wirklichkeit. Dabei hält Miñana geschickt offen, ob es sich bei Film nun um Fiktion oder um Wirklichkeit handelt. Es finden sich wichtige Argumente auf beiden Seiten. Letztlich lösen sich diese Grenzen auf. Zunächst für die Schauspieler und am Ende schließlich für Gabriel, wenn er in jener Welt angekommen ist, die jedem Western als Kulisse diene und mit der er nun eins zu werden scheint. Der Wüstenstaub wird zum Make-Up, die Szenerie des Westerns führt zur Wahrheit und somit zur Symbiose mit der Natur. Auch wenn diese Sehnsucht nach Reisen in ferne Länder, wie aufgezeigt, real war, so überzeugt Miñana dadurch, dass er dieses Thema der Suche nach Wirklichkeit und Freiheit, dargestellt am Medium Film, mit einem steten Augenzwinkern aus Sicht seines Protagonisten präsentiert. Da Kino jedoch in jenen Tagen der erzählten Zeit alle Gesellschaftsschichten nachhaltig durchdrungen hatte, ist die höchst intensive Verwendung intermedialer Bezüge aus Kino und Film schlüssig, in keiner Weise willkürlich und zu jeder Zeit nachvollziehbar.

Bilddokumente zu *Noticias del mundo real*



Nr. 56
Filmplakat *Circus World*.



Nr. 57 & Nr. 58
Alfonso Balcázar gründete die Balcázar Studios außerhalb von Barcelona. Dort wurden in den späten Sechzigern und frühen Siebzigern Hunderte *Spaghetti-Western* gedreht. Unter Balcázars Regie entstand auch der im Roman zitierte Film *Pistoleros de Arizona*.



Nr. 59 & Nr. 60
John Wayne und Rita Hayworth sind die zentralen Filmfiguren in Juan Miñanas Roman, die aus der fiktiven Filmwelt Hollywoods in die reale Welt Barcelonas getreten sind.



Nr. 61 & Nr. 62

Beide Filmhelden zitieren in ihrem „realen“ Leben Szenen aus Filmen, in denen sie agiert hatten. Hayworth zitiert aus *Gilda* und *Affair in Trinidad*, John Wayne aus *Stagecoach*. Die Fiktion hat somit Einzug gehalten in die Wirklichkeit.



Nr. 63

Situativ zitiert Miñana den Film *Ein Herz und eine Krone*, verschwindet dort doch auch eine Person für einen Tag.



Nr. 64

Zu den zitierten Filmen in Miñanas Roman gehört Murnaus *Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens*. Die weltberühmte expressionistische Szene von Nosferatus Schatten auf der Treppe wird im Roman szenisch zitiert.

4.5. Die Interdependenz von Leben und Film

Javier Tomeo - *El Crimen del cine Oriente*⁶⁶²

Javier Tomeos⁶⁶³ Roman spielt mit der wechselseitigen Beziehung von Film und Realität in besonderem Maße, da er einerseits das Geschehen in den geographischen Ort des Kinos, hier des Madrider Vorstadtkinos *Oriente* verlegt. Andererseits reflektieren die im Kino ausgestrahlten Filme das Geschehen der Handlung vor oder genaugenommen über der Leinwand, da sich der Hauptschauplatz, die Wohnung des Protagonistenpaares, im Kinogebäude über dem Kinosaal befindet. Durch diese situative Ordnung gelingt es Tomeo eine Geschichte über das Kino auf mindestens zwei Ebenen zu erzählen.⁶⁶⁴ Wie in vielen anderen Texten Tomeos, wird auch in *El crimen del cine Oriente* die Geschichte des Scheiterns erzählt. Grund für das Scheitern der menschlichen Existenz im Miteinander liegt in der Unfähigkeit zur Kommunikation.⁶⁶⁵ Um diese Kommunikationsunfähigkeit darzustellen, zeichnet Tomeo häufig ähnliche literarische Figuren, deren Leben von Einsamkeit und unerfüllten Wünschen gekennzeichnet ist.⁶⁶⁶ Fast immer toben in den Figuren innere Kämpfe, fast immer entwickelt Tomeo als Protagonisten alternde, einsame Figuren.⁶⁶⁷ Die Individuen scheitern, obwohl sie sich gegenseitig von Nutzen sein könnten und es auch sind. Doch ihr Misstrauen verhindert eine positive Entwicklung, schließt im Sinne des Films ein *Happy End* aus.⁶⁶⁸ Zur Darstellung der Interdependenz zwischen Leben und Film wählt Tomeo vornehmlich Referenzen von stofflicher und thematischer Intermedialität.

⁶⁶² Tomeo, Javier: *El crimen del cine Oriente*, Plaza & Janes Editores, Barcelona, 1997.

⁶⁶³ Tomeo Javier, geboren 1932 in der Ortschaft Quincena in der Provinz Huesca in Aragon, studierte Jura und Kriminologie, lebt als freier Autor in Barcelona. Wie in „Das Verbrechen im Orientkino“, so bestimmen in anderen Texten ebenfalls Einsamkeit und die Suche nach dem Glück die behandelte Thematik. So auch in „Der Mensch von innen und andere Katastrophen“ (1988), „Die Taubenstadt“ (1991), „der Gesang der Schildkröten“ (1999) oder in „Napoleon VII.“ (2000).

⁶⁶⁴ „Bei Javier Tomeo sind Kino und Leben eins“, titelte die FAZ zur Buchbesprechung von Beate Pinkerneil in der Ausgabe vom 10.09.1996.

⁶⁶⁵ „no cabe duda de que uno de los grandes errores que cometen los personajes de Javier Tomeo es pensar que la comunicación es fácil y que el lenguaje, las palabras, permiten expresar lo que sienten y piensan, y descifrar la realidad.“ Andres-Suárez, *El fracaso comunicativo en la obra de Javier Tomeo*, in Yvette Sánchez/Roland Spiller (Eds.), *Poéticas del fracaso*, Tübingen, 2009, S. 116.

⁶⁶⁶ „personajes aislados, con taras físicas y maniáticos obsesivos en una atmósfera de vacío.“ Pozuelo-Ivancos, S. 138.

⁶⁶⁷ „cuyos protagonistas están poco dotados para la comunicación; en su mayoría, son hombres maduros y solitarios, maniáticos y puntillosos.“ Andres-Suárez, S. 105.

⁶⁶⁸ „Se trata de seres encerrados en un círculo vicioso, ya que, por una parte, necesitan al otro para salir de su aislamiento y afirmar su identidad, pero, al mismo tiempo, se ven aquejados por una profunda desconfianza que los lleva a percibirlo -al otro- como una constante amenaza.“ Andres-Suárez, S. 105.

4.5.1. Kurzzinhalt

El crimen del cine Oriente erzählt die Geschichte eines Traumes. Es ist der Traum vom glücklichen Leben. Je nach Standpunkt gestaltet sich dieser in seinen Erwartungen höchst unterschiedlich. Maria, aus deren Perspektive das Geschehen geschildert wird, ist auf der Suche nach ihrem Traummann und ihrem Glück. Dabei muss ihr Traummann wahrlich kein Prinz sein und so trifft sie auch auf den eher heruntergekommenen Platzanweiser Juan aus dem Orientkino. Trotzdem könnte er ihr Glück sein, ist Maria, die bislang als Prostituierte gearbeitet hatte, doch soeben ihrem „Beschützer“ gerade noch mit einem blauen Auge entkommen. Dass sie im Orientkino landet, ist reiner Zufall, doch genau dieser Zufall soll Juan schließlich zum Verhängnis werden. Ursprünglich hatte sich Maria nur deshalb ins Orientkino begeben, da sie so ihrem Verfolger und dem strömenden Regen entgehen konnte. Der Kartenabreißer und die Prostituierte freunden sich an und bald zieht Maria in Juans Wohnung über dem Kino. Wegen der Nähe zu den strahlenden Leinwandhelden hofft sie auf ihr Happy End. Sie kocht und putzt, doch ihr Traummann säuft, bringt ihre bescheidenen Ersparnisse durch und zerstört ihre wenigen Erinnerungen, die sie sich mit einem Fotoalbum aufbewahrt hatte. Seine sexuelle Erfüllung holt er sich nicht bei Maria, sondern als Voyeur, der die Pärchen in den letzten Reihen bei ihrem Liebestreiben beobachtet. Traum und Wirklichkeit driften immer weiter und weiter auseinander. Der Zufluchtsort ist nun zum Gefängnis geworden. Jetzt akzeptiert sie auch nicht mehr, dass Juan impotent und somit zu erfüllter Liebe nicht fähig ist. Es kommt zum Streit und Maria erwürgt Juan in einem Wutanfall. Nun ist der Mord im Orientkino also geschehen. Jetzt erst wandelt sich der Roman in einen Krimi. Wie im Film erlernt, zerstückelt Maria Juans Leiche und lässt diese verschwinden. Allerdings wird hier entgegen dem äußeren Anschein kein Horrorszenario entworfen. Javier Tomeo führt uns vielmehr Individuen vor, die dazu verdammt zu sein scheinen, von Leere und Sinnlosigkeit umgeben zu sein. Diese Figuren stehen nach Ansicht von Pozuelo Ivancos prototypisch für das gesamte Romanwerk von Tomeo.⁶⁶⁹ Nach Meinung von Andres-Suárez ist dieser Mord Symbol für das Scheitern des Menschen in unserer Zeit.⁶⁷⁰

⁶⁶⁹ „Toda esta atmósfera de tristeza desolada va llenando los espacios interiores de un gran cuadro de alcance simbólico sobre el individuo, condenando a la que hemos visto isotopía textual dominante de la narrativa de Tomeo: la inevitable soledad.“ Pozuelo Ivancos, S. 157.

⁶⁷⁰ „su fracaso expresa metafóricamente la derrota de la condición humana absurda y limitada y expone el malestar y el malvivir de nuestro tiempo.“ Andres-Suárez, S. 116.

4.5.2. Das Wechselspiel aus Film und Wirklichkeit (stoffliche Präsenzen)

Zunächst wird uns das Kino als öffentlicher Ort präsentiert, den Maria aufsucht, weil es draußen regnet und sie auf der Flucht vor ihrem Zuhälter ist: „Recuerdo que estaba lloviendo a mares y que entré en aquel cine porque no tenía otro sitio donde meterme.“⁶⁷¹ Wie dieses Kino heißt, erfahren wir erst fünfzig Seiten später, wenn Maria in ihrer Wohnung sitzt und von dort die Stimmen der Schauspieler hört: „caí en la cuenta de que aún no sabía cómo se llamaba el cine. Se lo pregunté y me dijo que se llamaba Oriente.“⁶⁷² Scheinbar beiläufig fragt Maria nach, weshalb Osten und nicht Westen. Schließlich mache dies keinen Unterschied: „Por qué Oriente y no Occidente? – le pregunté -. ¿No quiere decir poco más o menos lo mismo?“⁶⁷³ Dieser Name kann symbolisch verstanden werden, weil das Kino, wenn auch auf makabre Weise, für den Neuanfang im Leben von Maria steht. Deshalb kann es nicht Occidente heißen, wie Juan ihr nichts ahnend erklärt und darauf beharrt, dass ein erheblicher Unterschied zwischen *Occidente* und *Oriente* bestehe: „Me explicó que, por el contrario, eran dos cosas completamente distintas, casi tanto como blanco y negro o arriba y abajo ... y me dijo que era la parte del horizonte por donde salía el sol.“⁶⁷⁴ Die Bedeutung dieser Erklärung wird verstärkt, wenn Maria darauf antwortet, dass sie Sonnenaufgänge über alles liebe: „Pues esa es una de las cosas que más me gustan ... Ver salir el sol.“⁶⁷⁵ Diese Dialoge zeigen, wie sehr die Protagonisten aneinander vorbeireden, gleichzeitig jedoch versuchen, den anderen zu beherrschen.⁶⁷⁶

Wie in einer Reihe anderer hier untersuchter Texte, so wird auch bei Tomeo das Kino als heimliche Begegnungsstätte für Liebespaare benannt: „Me explicó que había parejas que iban al cine a meterse mano y que algunas veces se pasaban de rosca.“⁶⁷⁷ Bald wird sich herausstellen, dass Juan alles andere ist, als der Moralapostel, als der er sich hier ausgibt. Solches Treiben stimuliert ihn sexuell, weshalb er sich immer wieder an die Paare heranschleicht.⁶⁷⁸

⁶⁷¹ crimen, S. 9.

⁶⁷² crimen, S. 69.

⁶⁷³ crimen, S. 69.

⁶⁷⁴ crimen, S. 70.

⁶⁷⁵ crimen, S. 70.

⁶⁷⁶ „Pero los personajes de Tomeo no sólo ponen en marcha todo un proceso de encubrimiento personal, sino que despliegan asimismo numerosas estrategias para desenmascarar al otro y dominarlo.“ Andres-Suárez, S. 107.

⁶⁷⁷ crimen, S. 12.

⁶⁷⁸ Albersmeier stellt fest, dass in Delibes' Roman *El camino* eine ähnliche Situation gegeben ist: „Zu

Dieser Ort des Kinos wird auch bei Tomeo mit bereits bekannten Präsenzen besetzt. So dient es vordergründig als Arbeitsplatz. Hier arbeitet Juan als Türsteher und Platzanweiser: „Luego me contó que trabajaba como portero y acomodador, todo en una pieza. – Primero corto las entradas – me explicó -. Luego alumbro el camino a los que entran y les acompaño hasta la butaca.“⁶⁷⁹

Später wird Maria, die inzwischen zu Juan gezogen ist, auch im Kino ihren neuen Arbeitsplatz finden. Sie soll als Kassiererin und Reinemachefrau arbeiten: „me contó que había hablado con el dueño del cine y que ya estaba todo arreglado, es decir, que el lunes próximo ... podía empezar a trabajar como taquillera y, al mismo tiempo, como mujer de la limpieza.“⁶⁸⁰

Wichtigster Bezug zu Kino ist bei Tomeo jedoch das unabdingbare Wechselspiel zwischen Fiktion und Wirklichkeit, das sich aus dem Bezug zur Filmwelt ergibt.

Von Beginn an wird offensichtlich, dass es zwischen dem Kinoprogramm mit seinen fiktionalen Filmen und dem Leben von Maria eine zentrale Wechselwirkung geben wird.⁶⁸¹ Diese stoffliche Präsenz entwickelt Tomeo über den gesamten Roman in rhythmisch wiederkehrenden Mustern, gleich einem musikalischen Motiv, das nach und nach intensiviert wird. Diese Wechselwirkung von Realwelt und Filmwelt nimmt der Leser mit Eintritt Marias in das Kino wahr. Es läuft ein Liebesfilm in dem, wie es heißt, eine Blondine mit zwei Riesentitten mitspielte und ein Kerl, der auf dem Kopf einen Federhut trug. Typ Märchenprinz: „Un tipo de príncipe o algo así.“⁶⁸²

Wie im Märchen soll es zunächst weitergehen. Maria schläft ein. Wenn sie vom Platzanweiser geweckt wird, hatten die anderen Besucher das Kino bereits verlassen. Sie erzählt ihre Geschichte und nun starrt Juan Maria so an, wie uns zuvor die Schauspielerin geschildert wurde: „Entonces el tío me enfocó el escote y seguramente le gustó lo que encontró allí.“⁶⁸³

Mit der Beschreibung von Juan wird auch sofort deutlich, dass das Leben etwas anderes bietet als ein Märchen. Juan ist alles andere als Typ Märchenprinz: „Era un fulano

dieser realitätsadäquaten Darstellung passt auch, dass, um Liebespaare auf frischer Tat zu ertappen, das Licht gelegentlich vor Ende der Vorführung angeschaltet wird.“, Albersmeier, S. 244.

⁶⁷⁹ crimen, S. 11.

⁶⁸⁰ crimen, S. 30.

⁶⁸¹ „Während in dem Kino melodramatische Liebesgeschichten gegeben werden, scheitern in der über der Leinwand gelegenen Behausung alle Versuche der Heldin, mit ihrem neuen Gefährten einigermaßen erträgliches Zusammenleben zustande zu bringen.“, Hoffmann Christian, *Don Quijote im Innendienst*, in Wienerzeitung, 30.11.2001.

⁶⁸² crimen, S. 9.

⁶⁸³ crimen, S. 10.

bastante canijo, con un bigotito que parecía una peca, y para que no se le viese tan calvo se echaba hacia adelante el pelo que le crecía en la nuca. Cuando se cansó de enfocarme las tetas me echó la luz a la cara.“⁶⁸⁴ Tatsächlich stellen die beiden Protagonisten Maria und Juan typische Figuren im Werk von Tomeo dar, wie Pozuelo Ivancos in seiner Einführung in das Werk Tomeos darlegt.⁶⁸⁵

Mit zuvor zitierten Beschreibung ist das zentrale Thema der Wechselwirkung aus Film und Wirklichkeit angestimmt. Immer wieder wird darauf Bezug genommen. Tomeo verwendet das Mittel intertextueller Präsenzen, sowohl der stofflichen wie thematischen, als narratives Kompositionselement. Damit bedient er einerseits die Reflexion der Protagonisten, wie auch andererseits das Textverständnis des Lesers, welches er sowohl als wiederkehrendes Motiv in der Vorwegnahme einsetzt, wie er auch im Nachhinein den Bezug zu einem zitierten Film herstellt und diesen nicht selten explizit erläutert. So erhofft sich Maria beispielsweise ein Happy End, so wie sie es in dem im Kino projizierten Liebesfilm vorgespielt sieht. Deshalb geht sie abermals in den Kinosaal und schaut sich den Film ein weiteres Mal an. So sieht sie, wie Liebe enden könnte: „Luego bajé otra vez al cine, me senté en la ultima fila y me tragué la película hasta el final así que vi otra vez la rubia de las tetas y al tío con la pluma en el sombrero.“⁶⁸⁶

Allein der Titel der Romans lässt vermuten, dass der Ausgang der Beziehung zwischen Juan und Maria nicht jener des Liebesfilms ähneln wird.

Ein Weg, wie die Welt der Fiktion in die Wirklichkeit von Juan und Maria dringt, ist der der Lüge. So hat sich Juan auf Drängen von Maria endlich sein Bärtchen abrasiert. Doch leider sieht er damit noch lächerlicher aus als zuvor. Maria wagt jedoch nicht ihm dies zu sagen, sondern meint, er erinnere sie an einen Schauspieler: „La verdad es que sin bigote estaba peor ... - Sí, sí, ahora estás mejor ... Te pareces a un artista de cine.“⁶⁸⁷ Juan klingen dabei natürlich die Ohren. Fast hat man das Gefühl, hier werde ein Dialog aus einem Liebesfilm gesprochen. Er fragt nach, an welchen Schauspieler er Maria denn erinnere. Sie ist erstaunt über diese Frage, klinge sie doch so, als kenne Juan sämtliche Schauspieler: „No supe darle un nombre y para salir del

⁶⁸⁴ crimen, S. 10.

⁶⁸⁵ „algunos rasgos más característicos de su mundo: personajes aislados, con taras físicas y maniáticos obsesivos en una atmósfera de vacío.“ Pozuelo Ivancos, S. 138.

⁶⁸⁶ crimen, S. 28.

⁶⁸⁷ crimen, S. 91 f.

paso le dije que era clavado a uno que salía siempre en las películas de indios.“⁶⁸⁸ Und Juan gibt vor, genau zu wissen, welchen Schauspieler Maria meine. Es wollen also beide der Fiktion beziehungsweise der Lüge Raum lassen in ihrer Realität. Die beiden spielen dieses Spiel bis zum Ende dieses achten Kapitels. So fragt Maria, ob er sie schön fände und Juan spricht wie im Film: „Le pregunté si pensaba de verdad que yo era bonita y me dijo que más que una flor del campo.“⁶⁸⁹ Maria weiß, dass dieser Satz nicht von Juan stammen kann. Trotzdem ist sie bereit, das Spiel fortzusetzen. Allerdings gelingt es in der Realität nicht immer, die Fiktion aufrecht zu erhalten: „Seguramente había aprendido esos piropos de lo que soltaban los artistas en las películas. Le miré a los ojos y quise poner yo también cara de artista, pero al verle sin bigote me entraron ganas de echarme a reír y tuve que mirar hacia otro lado.“⁶⁹⁰

Für Maria werden Kino und Film immer bedeutsamer, auch wenn zunächst eher auf einer unbewussten Ebene. So erlebt sie den zuvor gesehenen Liebesfilm im Traum und erhält den Eindruck, als würden die Schauspieler mit ihr reden: „Parecía como si estuviesen hablando conmigo. Era como si los tuviese encerrados en la cocina y calculé que desde la cama hasta la pantalla no habría más de tres o cuatro metros.“⁶⁹¹ Sie träumt wieder von der Blondine und dem Märchenprinzen. Nach überstandener Bedrohung tanzen die beiden Walzer miteinander: „los dos chicos empezaban a bailar el vals.“⁶⁹²

Noch hat der Film keine unmittelbare Auswirkung auf das Leben von Maria. Aber erste Verknüpfungen deuten sich an, da Maria jetzt von dem Prinzen im Film träumt, wie sie zunächst mit ihm tanzt. Sie ist also zu der Blondine aus dem Film geworden. Und schon sieht sie sich mit ihm im Liebesspiel vereint: „me tumbé otra vez en la cama. Al cabo de un rato me quedé traspuesta y soñé que se me follaba el príncipe de la película y que despues de follar me invitaba a bailar un vals.“⁶⁹³

Somit deutet sich an, dass die Welt des Kinos und der Filme auf das reale Leben von Maria übergreifen wird. Dieses Übergreifen geht langsam von statten. Es scheint, als müsste Maria es erst einüben, bis sie am Schluss in perfekter Filmmanier agieren wird:

⁶⁸⁸ crimen, S. 92.

⁶⁸⁹ crimen, S. 94.

⁶⁹⁰ crimen, S. 94.

⁶⁹¹ crimen, S. 33.

⁶⁹² crimen, S. 33.

⁶⁹³ crimen, S. 34.

„Lo que ahora me gustaría – le dije luego, sentándome a su lado y mirándole a los ojos un poco como la tía de la película miraba al pianista.“⁶⁹⁴

4.5.3. Leben wie im Film (thematische Präsenzen)

Maria verhält sich wie in einem Film. Womöglich in der Annahme, dass es dann auch zu einem Happy End führen könnte: „Me lo quedé mirando al fondo de los ojos y le dije que a lo mejor había sido como uno de esos flechazos que se ven en las películas.“⁶⁹⁵

Als Maria Juan erklärt, dass sie froh ist, im Kino zu sein, da sie so alle Filme umsonst sehen könne, antwortet ihr Juan, dass es neben Liebesfilmen auch Horrorfilme gebe: „Pues en este cine echamos bastantes películas de amor – dijo Juan. Luego me explicó que cambiaban de película cada semana ... y de vez en cuando echaban también algunas películas de miedo.“⁶⁹⁶

Dieser Wechsel könnte auch für das Leben stehen, das in den Beziehungen nicht selten zwischen Liebe und Horror hin und her wechselt. Der Verlauf des Romans wird diese These im Fall von Maria und Juan durchaus bestätigen.

Wenn der zweite Film erwähnt wird, so steht der thematische Bezug zunächst im Hintergrund. Allerdings dient dieser Film in besonderem Maße dazu, das Thema Kino als handlungsbestimmendes Element mit konstant wachsender Intensität anzudeuten. Das Filmpaar gleicht in keiner Weise einem Traumpaar aus einem Liebesfilm, jedoch deshalb kann es als Vergleichsgröße für die Realität dienen, sind Maria und Juan doch auch weit davon entfernt, ein Traumpaar zu sein: „En ésta salía una chica rubia que era un puro hueso y que tenía la nariz un poco torcida. El chico tampoco era nada del otro mundo, pero por lo menos tocaba el piano que se las pelaba.“⁶⁹⁷ Dieses hier erwähnte, musikalische Motiv des Klavierspiels wird in den folgenden Kapiteln immer wieder eingesetzt und so als narratives Motiv zur Rhythmisierung der Handlung angestimmt. Und wie zuvor, so wird auch dieser Film erwähnt, um auf das Ende der äußeren Handlung zwischen Maria und Juan hinzusteuern. So wird das Filmende beschrieben mit einem massiven Einsatz des Klavierspiels, das einem Trauermarsch ähnelte. Wenn es zur Katastrophe zwischen Maria und Juan kommt, könnte auch in dramatischer Weise

⁶⁹⁴ crimen, S. 49.

⁶⁹⁵ crimen, S. 16.

⁶⁹⁶ crimen, S. 31.

⁶⁹⁷ crimen, S. 44.

ein Trauermarsch ertönen. Ein Entrinnen aus der Katastrophe scheint es nicht zu geben, da der Film mit aller Macht in die Realität von Maria drängt, an ein Schlafen ist dabei nicht zu denken: „fui a tumbarme otra vez en la cama. Justo en aquel momento el tío de la película se puso a aporrear el piano como un loco. Era como si tuviese el piano justo debajo de la cama. Era casi el final, cuando el chico tocaba algo que sonaba como una marcha fúnebre.“⁶⁹⁸

Fast in chronologischer Abfolge wird sich die Handlung aus dem Film mit dem Klavierspieler in Marias Leben fortsetzen. Meist wird dabei zunächst eine Filmsequenz zitiert, die sich dann Seiten später im realen Geschehen wiederholen wird: „Estuve viendo la película hasta que llegó el trozo en que la chica se tumbaba en el diván para escuchar cómo el chico tocaba el piano.“⁶⁹⁹

Die identische Szene wird sich einige Kapitel später in der Wohnung von Maria ereignen. Dabei ist sie sogar vom Klavierspiel aus dem Film begleitet, dringt dieses doch aus dem Kinosaal durch die Deckenwände: „Me tumbé encima de la cama y mientras el chico de la película tocaba el piano.“⁷⁰⁰

Im nächsten Schritt vermischen sich Realität und Fiktion. Maria taucht mit dem Klavierspiel in das Filmgeschehen ein. Sie wird jetzt Teil der Fiktion. Fast scheint es, als könnte sie den Film in Gang setzen, indem sie dieselbe Position einnimmt wie die Schauspielerin. Also legt sie sich abermals auf das Bett und bald sieht sie sich selbst als Protagonistin.

Fui a tumbarme encima de la cama y esperé a que el tío de la película empezase a tocar el piano. Luego estuve escuchando la música con los ojos cerrados y recordando todo lo que pasaba en la película. Me vi a mí misma tumbada en el diván, vestida con una túnica blanca.⁷⁰¹

Und Maria wird schließlich auch Protagonistin sein, dies jedoch erst im nächsten Film, der dann ein Horrorfilm sein wird. Fast könnte man annehmen, Maria übe für ihre Rolle. Scheinbar bewusst nutzt sie die Welt der Fiktion, um der Wirklichkeit zu

⁶⁹⁸ crimen, S. 48.

⁶⁹⁹ crimen, S. 60.

⁷⁰⁰ crimen, S. 116.

⁷⁰¹ crimen, S. 130.

entfliehen. Fast spielerisch kann sie zwischen den beiden Ebenen hin und her wandeln, zwischen Juan und Liebesfilm. Kaum legt sie sich ins Bett, schon wird jene Fantasie in Gang gesetzt, die sie von der Wirklichkeit erlöst.

Despues me fui a la cama a escuchar cómo el tío de la película tocaba el piano y a dejar volar la imaginación. ... Me quedé un rato pensando en esa chorrada y otras parecidas que se me fueron ocurriendo y cuando se acabó la película y todo quedó en silencio volví a pensar en Juan.⁷⁰²

Der Wechsel zwischen Fiktion und Wirklichkeit wird intensiviert. Hierzu wird eine weitere Szene aus dem Film nur zwei Seiten später als deckungsgleiche Handlung in der Wirklichkeit stattfinden. Maria ist mit derselben Fragestellung konfrontiert wie die Protagonistin des Filmes. Sie muss sich entscheiden, wem sie ihre Liebe schenken möchte. Auch die Charakterisierung der Schauspielerin lässt sich auf Maria übertragen. Aus der Menge dieser stofflichen Präsenzen ergibt sich eine Verdichtung intertextueller Bezüge.

Aquella tarde ... vi un trozo de película que no había visto antes. Resulta que la tía del camión no era tan romántica como parecía. ... suspiraba mientras el chico tocaba el piano, pero luego se daba el lote con otro fulano que también era músico. ... quería decir tal vez que la chica no sabía muy bien por cuál de los dos hombres decidirse.⁷⁰³

In der Realität prallen sogleich Juan und Gustavo, Marias ehemaliger Lebenspartner und Zuhälter, aufeinander. Als Maria die beiden Streithähne vor dem Kino erblickt, entscheidet sie sich für Juan und verprügelt Gustavo.

„El que gritaba más era Gustavo y al verme ... agarró a Juan por el cuello con las dos manos ... Lo que hice entonces fue sacar la longaniza de la bolsa y usarla como si fuese una porra. Me acerqué a Gustavo por la espalda, le sacudí con todas mis fuerzas en la cabeza y no tuvo más remedio que soltar a Juan, pero yo continué sacudiéndole y llamándole hijo de puta.“⁷⁰⁴ Hat sich Maria hier also noch für Juan entschieden, so wird sich dies bald ändern. Dann wird sie jedoch zu anderen Waffen als zu einer Salami greifen.

⁷⁰² crimen, S. 155 f.

⁷⁰³ crimen, S. 143.

⁷⁰⁴ crimen, S. 146.

Lange bevor es zur finalen Katastrophe kommt, wird diese mit scheinbar bedeutungslosen Sätzen thematisiert. Diese Passagen zeigen, welch fein gewobene Komposition sich Tomeo mit dem Motiv der Kinofilme zurecht gelegt hat. Nutzt Maria den zweiten Film mit dem Klavierspieler, um in die Welt der Fiktion zu tauchen und daraus ihre „Lehren“ und ihr Wissen zu ziehen, so nervt Juan dieser Film, als ahne er seinen bevorstehenden Untergang, der eben von diesem Film mit ausgelöst wird: „Ese jodido piano acaba volviéndote loco – suspiró luego, refiriéndose seguramente al piano de la película.“⁷⁰⁵

Streng nach musikalischen Gesetzen präsentiert Tomeo den dritten Film, der schließlich die Katastrophe im realen Leben von Juan und Maria vorwegnehmen oder diese womöglich sogar herbeiführen wird. Noch bevor das Motiv des Klavierspiels endgültig verklungen ist, wird das Motiv des Horrorfilms eingeführt. Und auch dieses wird über das letzte Viertel des Romans stets steigend eingesetzt, mit stets wachsender Bedeutung für das reale Leben. Es beginnt mit der Nennung des Films, der genau zu dem Zeitpunkt auf den Spielplan kommt, wenn Maria ihre Arbeit als Kassiererin aufnimmt. Es scheint, als hätten sich die beiden anderen Filme als nicht tragfähig für das tatsächliche Leben erwiesen und so müsste dem Liebesfilm und dem Sozialdrama nun der Horrorfilm folgen. Eine Steigerung geht mit diesem Programmwechsel in jedem Fall einher. Juan stimmt das Thema an ohne zu wissen, dass er damit sein Schicksal besiegeln sollte. Maria bekundet ihren Faible für Horrorfilme: „- Te estrenarás con una película de miedo – me dijo... Se refería a mi trabajo de taquillera. ... - Pues a mí también me gustan las películas de miedo – dije -. Sobre todo las de Drácula.“⁷⁰⁶ Wenige Zeilen weiter kommt Maria auf die Vampirfilme zurück und führt gleichzeitig einen geschlechterspezifischen Aspekt ein, der Frauen zu den gefährlichen Wesen erklärt: „volví al tema del cine y le conté que hacía bastantes años ... había visto una película de mujeres vampiro.“⁷⁰⁷

Das Thema wird nun mehrmals angestimmt, beiläufig und zunächst wieder ohne Auswirkung auf das reale Leben. Juan diskutiert mit dem Vorführer, ob Werwölfe und Dracula miteinander verwandt seien. Auch setzt sich Juan aus Spaß eine Werwolfmaske

⁷⁰⁵ crimen, S. 65.

⁷⁰⁶ crimen, S. 128.

⁷⁰⁷ crimen, S. 129.

auf, um Maria damit zu erschrecken, die jedoch völlig unbeeindruckt darauf reagiert. im Gegenteil, sie amüsiert sich über Juan, der nicht bei Vollmond, sondern im besten Fall mit viel Alkohol zum Werwolf würde: „Juan podía ser también como otro hombre lobo, que tenía sus ratos más o menos buenos y sus ratos malos. En el caso del verdadero Hombre Lobo la culpa de todo la tenía la luna llena. En el caso de Juan, la culpa de todo la tenía el vino.“⁷⁰⁸

Nachdem der Leser mit dem Szenario des Horrorfilms und seinem Personal Dracula und Werwolf vertraut gemacht wurde, wird das Ende des Films dargestellt. Jetzt erfahren wir, dass alle sterben und zwar nicht durch Dracula oder den Werwolf, sondern durch die Hand einer scheinbar unbeteiligten Frau: „En aquella película, moría hasta el apuntador. Hacia el final ... salía una tía que pegaba un tiro a un fulano pensando que era el Hombre Lobo.“⁷⁰⁹ Doch nicht nur, dass diese Frau jemanden erschießt, sie beseitigt nun auch noch die Leiche auf höchst kaltblütige Weise, indem sie den Leichnam zersägt, in Säcke steckt und in den Fluss wirft. Ihre Abgebrühtheit manifestiert sich zusätzlich darin, dass sie die Leiche komplett rasiert, in der Hoffnung so die Polizei in die Irre leiten zu können, indem diese glauben könnte, es handelte sich bei dem Leichnam um eine Frau.

Al final lo que hace es coger una sierra y cortar al pobre tío en varios trozos, luego mete los trozos en varios sacos y los va echando al río ... y antes de meter las piernas del tío en el saco las depila de arriba abajo para que la policía, cuando las encuentre, piense que son las piernas de una mujer.⁷¹⁰

Bevor diese Szene nun im realen Leben ihre Entsprechung finden wird, versichert uns der Roman, dass sich Maria von der skrupellosen Handlung der Protagonisten abgestoßen fühle: „Luego me preguntó si me había gustado la película y le dije que bastante, pero que se me habían revuelto las tripas al ver lo que hacía la tía con el fiambre.“⁷¹¹ In Wirklichkeit jedoch war das Verhalten der Protagonistin längst zum Vorbild für Maria geworden und in deren Bewusstsein gesickert. So erleben wir die Filmszene ein zweites Mal, nun jedoch im wirklichen Leben. Und wie im Film wird einer, Juan, der manchmal wie ein Werwolf wirken mag, aber in Wirklichkeit kein solcher ist, zufälliges Opfer. Da

⁷⁰⁸ crimen, S. 181.

⁷⁰⁹ crimen, S. 186.

⁷¹⁰ crimen, S. 186 f.

⁷¹¹ crimen, S. 187 f.

Juan Marias Fotoalbum in den Mülleimer geworfen hatte, wurde sie so wütend, dass sie nicht mehr wusste, was sie tat.

Me parece que le cogí por el cuello con las dos manos y que estuve apretando hasta que le vi sacar la lengua. ... Le di un empujón con todas mis fuerzas, salió despedido hacia atrás, se dio con la cabeza contra el borde de la nevera y se quedó seco.⁷¹²

Im Streit gerichtet erweist sich Maria letztlich als ebenso skrupellos, wie zuvor die Frau im Film, deren Handeln ihr den Magen umgedreht hatte. Sie realisiert sogar, dass der Film in ihr Leben gedrungen ist: „Poco más o menos, me había pasado lo mismo que a la mujer de la película, que mataba a un fulano y luego se daba cuenta de que no era el Hombre Lobo.“⁷¹³ Doch trotz dieser Erkenntnis, wird Maria nun auch wie die Protagonistin des Films handeln. Fast wie ein Kochrezept oder eine Bauanleitung, sagt sie sich vor, was sie in welcher Reihenfolge zu tun habe, eine Reihenfolge, die sie dem Film abgeschaut hatte: „Ahora tendré que cortarle en tres trozos, me dije al cabo, pensando otra vez en la tía de la película.“⁷¹⁴

Und tatsächlich wird auch alles Weitere so geschehen, wie zuvor im Film gesehen und erlernt, auch wenn sie vor dem endgültigen Griff nach den Sägen und Rasiermesser nochmals versucht, einen Unterschied zwischen Film und Leben herzustellen: „Eso era justamente lo que hacía la mujer de la película para acabar de despistar a la policía, pero una cosa es hacer las cosas en una película y otra distinta es hacer esas mismas cosas en la realidad.“⁷¹⁵ Doch diese Reflexion über den Unterschied zwischen Fiktion und Realität scheint ihr letztlich die nötige Kraft zum Handeln zu verleihen: „Al cabo de un rato de estar pensándomelo apreté los dientes y me decidí a coger la sierra.“⁷¹⁶

Der Film nimmt also die Handlung des Geschehens im wahren Leben vorweg. Somit generiert sich aus der Fiktion des Films die Realität. Bourret sieht diese Realität als das alltäglich menschliche Drama, das hier von Tomeo beschrieben wird.⁷¹⁷ Fast scheint es, dass nicht Film Kopie des wirklichen Lebens sei, sondern umgekehrt, das Leben gleicht

⁷¹² crimen, S. 194.

⁷¹³ crimen, S. 195.

⁷¹⁴ crimen, S. 196.

⁷¹⁵ crimen, S. 197.

⁷¹⁶ crimen, S. 197.

⁷¹⁷ „Fundado en la autorreferencia y el metadiscurso, el universo de Javier Tomeo ha sabido liberarse de un estricto enraizamiento geográfico e histórico y, reconciliando al hombre con sus viejos mitos y antiguos conocimientos, representar el drama del hombre en sociedad.“, Bourret, Michel, *La fantasía torturada* in: Rico, S. 369.

einer Kopie der Fiktion. Wobei man sich nicht aussuchen kann, welcher Fiktion man folgt, welche fiktionale hier mit dem Mittel des Films dargestellte Wirklichkeit zur realen Wirklichkeit unseres Lebens wird. Denn auch Maria hätte lieber mit dem ordenbehangenen Märchenprinzen des ersten Films Walzer getanzt oder mit geschlossenen Augen auf dem Sofa liegend dem Klavierspiel des Protagonisten aus dem zweiten Film gelauscht. Doch stattdessen stand sie hier nun vor Juans Leiche und muss diese, wie die Frau im dritten Film nun in Stücke sägen. Eine Wahlmöglichkeit schließt Maria jedenfalls aus: „En cierto modo, no me dieron a elegir otra cosa.“⁷¹⁸

Insgesamt finden sich in der Narrativik Tomeos nur wenige Stellen, die filmischem Erzählen ähneln oder gar gleichen. Und legt er, wie aufgezeigt, eindeutig den Schwerpunkt auf stoffliche oder thematische Intertextualität, so verwendet er das Stilmittel der Filmsprache an vereinzelt Stellen jedoch auch. In einer Passage erzählt er ganz in der Manier eines Stummfilms. Die nachstehende Sequenz gleicht einer Stummfilmszene sowohl von ihrer optischen Gestaltung, wie auch von ihrer akustischen Einkleidung: „Me tumbé encima de la cama y mientras el chico de la película tocaba el piano yo me puse a repasar una vez más las fotografías, que cada día se volvían más amarillas.“⁷¹⁹ Wie bei einem alten Film, so verblassen auch hier die Erinnerungen, die nur Einzelbilder sind und ohne Ton aufeinander folgen. Die Klavierbegleitung evoziert die akustische Gestaltung aus der Zeit des Stummfilmkinos. Da jedoch in Wirklichkeit niemand am Klavier sitzt, sondern unten im Kino ein Film läuft, überlagern sich hier thematische und diegetische Präsenz.

Diese filmische Gestaltung wird bis zum Ende der Lesesituation auf dem Bett beibehalten. Dadurch erhält die Passage insgesamt den Charakter einer abgeschlossenen Kameraeinstellung. Genau in dem Moment, wenn Maria mit der Lektüre fertig ist, verstummt die Klavierbegleitung: „Cerré el álbum, volví a guardarlo en la maleta y justo en ese instante dejó de oírse el piano. Eso quería decir que había terminado la película.“⁷²⁰ Es ist jedoch nicht nur der Film im Kino zu Ende, sondern auch jener, der sich im Kopf von Maria abgespielt hatte.

⁷¹⁸ crimen, S. 197.

⁷¹⁹ crimen, S. 116.

⁷²⁰ crimen, S. 118.

4.5.4. Zusammenfassung

Tomeos Roman gleicht einem Modell für Intertextualität zwischen Film und Text. Unübersehbar und an manchen Stellen explizit ausgesprochen wurden die stofflichen, wie auch thematischen Präsenzen aus Kino und Film als kompositorische Elemente für die Erzählstruktur des Romans eingesetzt. Diese Referenzen zu Kino und Film werden dabei gleichzeitig, ähnlich einem musikalischen Motiv, wiederkehrend und in ihrer Form steigernd eingesetzt, wodurch Filmhandlung und reale Handlung parallel zunehmend intensiviert werden. Die Thematik über das Verhältnis von filmischer Fiktion zu Wirklichkeit steht im Zentrum der Aussage des Romans. Geschehen im Kino auf der Leinwand unentwegt Verbrechen, so geschieht diesmal ein reales Verbrechen im Kino. Dabei wird nicht nur die Überlappung von Filmhandlung und realer Handlung dargestellt. Vielmehr zeigt sich, dass die filmische Fiktion zur Vorlage für das tatsächlich gelebte Leben wird. Wenn dies der Fall ist, so löst sich der Unterschied zwischen Fiktion und Realität auf. Beide Wahrnehmungen sind jetzt austauschbar und somit gleichbedeutend und gleich gültig geworden. Auf der Bedeutungsebene schildert Tomeo, und das steht exemplarisch für sein gesamtes literarisches Werk, das Scheitern des menschlichen Individuums. Bedingt wird dieses Scheitern von der Unfähigkeit der Protagonisten miteinander zu kommunizieren. Diese Unfähigkeit führt dazu, dass sie einsam bleiben oder mit katastrophaler Auswirkung für sich und ihre Umwelt handeln. Bezeichnenderweise verdeutlicht das kommunikative Medium Film diese Kommunikationsunfähigkeit.⁷²¹

⁷²¹ „Los mensajes que vehiculan los medios de comunicación de masas son sintomáticos de una sociedad en crisis que no tiene nada que decir.“ Andres-Suárez, S. 116.

4.6. Ein Großstadt-Roman als Film Noir

Antonio Muñoz Molina - *El Invierno en Lisboa*⁷²²

Antonio Muñoz Molinas Roman *Der Winter in Lissabon*⁷²³ bietet auf mehreren Ebenen Referenzen zu anderen Medien. Morales Cuesta erkennt in dem Roman schlicht eine Hommage an den *film noir* des amerikanischen Kinos.⁷²⁴ Lawrence sieht die Absicht jeder Intertextualität darin, Texte nicht als monologischen Diskurs zu betrachten, sondern als Mosaiksteinchen von Zitaten anderer Quellen, gleich ob diese verbaler, visueller oder akustischer Art seien.⁷²⁵ Grundsätzlich ließen sich diese Bezüge in die drei Künste Malerei, Musik und Kino einordnen. Für diese Arbeit sollen die Bezüge zu Musik und Malerei nur dann berücksichtigt werden, wenn sie gleichzeitig den Bereich der Filmkunst berühren. Dies ist jedoch sehr häufig der Fall, wie Lawrence bemerkt: „Throughout *El invierno en Lisboa*, the narrator’s imaginary visions of events are described as if they were scenes from a Hollywood film.“⁷²⁶ Zwar kann auf die Arbeit von Ben Scheffler verwiesen werden, der sich dem Film und der Musik, unter anderem auch in Muñoz Molinas Roman widmet.⁷²⁷ Aber eine Detail-Analyse sämtlicher Bezüge zu Film und Kino legt er nicht vor. Auch versucht Scheffler keine Verallgemeinerung aus seinen Befunden zu ziehen. Er verfolgt nicht die Frage nach einer möglichen Intention der von Muñoz Molina bewusst eingesetzten Intermedialität. Ulrich Winter benennt ebenso die konsequente Bezugnahme auf andere Medien im Werk von Muñoz Molina. Eine Untersuchung hierzu legt er zu *Beltenebros* vor.⁷²⁸ In derartigen Bezügen sieht Winter Mittel der repräsentativen Reflexion wie der Geschichtsschreibung.⁷²⁹ Die allgemeine Kritik hatte Muñoz Molinas Roman als einen Text bewertet, der sich nicht um den Realismus kümmert, sondern einzig dem Zweck dient auf anderes zu verweisen.

⁷²² Muñoz Molina, Antonio: *El invierno en Lisboa*, Barcelona 1990.

⁷²³ Muñoz Molina, Antonio, *Der Winter in Lissabon*, Rowohlt, Hamburg, 2004.

⁷²⁴ „El argumento de la novela es el típico de una película de cine negro americano –género al que AMM homenajea.“ Morales Cuesta, *La voz narrativa de Antonio Muñoz Molina*, S. 39.

⁷²⁵ Lawrence, op. cit., S. 78.

⁷²⁶ Lawrence, op. cit., S. 82.

⁷²⁷ Der Titel der Arbeit „*Film und Musik im spanischen Roman der Gegenwart*“ ist jedoch etwas irreführend, da Scheffler in seiner Untersuchung den Schwerpunkt mit Blick auf die Intertextualität und Transformation von Musik vor allem auf den südamerikanischen Roman legt. Lediglich bei der Betrachtung von Molinas Roman kommentiert er im Allgemeinen den Einfluss des Film Noir auf den hier behandelten Roman. Scheffler, Ben: *Film und Musik im spanischen Roman der Gegenwart*, Studien und Dokumente zur Geschichte der romanischen Literaturen Bd. 54, Europäischer Verlag der Wissenschaften Peter Lang, Frankfurt am Main, 2004.

⁷²⁸ „En las novelas de Muñoz Molina abundan referencias a la literatura y las otras artes, a sistemas y signos y a medios de comunicación estética o pragmática...música y películas en *El invierno en Lisboa*.“ in: Winter, Ulrich, *El cine, la máquina de escribir y el Teatro de la Memoria*. S. 197.

⁷²⁹ Winter, ebd.

Die Erinnerung werde auf die Nachahmung reduziert.⁷³⁰ Im Grunde stimmt diese Einschätzung mit der Studie von Rich überein, der die zahlreichen Bezüge zur Welt des Films als logisch oder gar notwendig ansieht, da es in einer modernen Gesellschaft unmöglich sei, die Welt nicht durch eine cinematographische Perspektive zu betrachten.⁷³¹ Die umfangreichste Untersuchung zum Werk von Muñoz Molina mit Blick auf dessen Bezug zum *film noir* liegt von Jaime Aguilera García vor. Er widmet sich in vergleichender Perspektive dem Einfluss der *novela policiaca* und des *cine negro* und untersucht hierzu Muñoz Molinas Kurzprosa wie auch dessen wichtigsten Romane.⁷³²

4.6.1.Kurzzinhalt

El invierno en Lisboa erzählt die Geschichte einer Liebe auf der Flucht. Diese Flucht führt quer durch ganz Europa, von San Sebastián, über Berlin, Stockholm, Kanada, Lissabon und schließlich nach Madrid. Und sie führt in die Musikkneipen. In diesen Bars verdient der dunkelhäutige Protagonist Santiago Biralbo als Jazz-Pianist seinen Lebensunterhalt. Das Buch beginnt, wie sich nach einigen Kapiteln herausstellt, mit dem vorletzten Kapitel, wenn man den Roman ordnet. Der namenlose Ich-Erzähler⁷³³ trifft durch Zufall in der Madrider Bar *Metropolitano* auf Biralbo. Sie waren früher gut befreundet und hatten sich über zwei Jahre nicht gesehen. Dieses Wiedersehen setzt die Erinnerungen Biralbos in Gang, an seine Liebe zu Lucrecia und jenen Winter in Lissabon, der ihn möglicherweise sogar zum Mörder hatte werden lassen, weshalb Biralbo heute unter dem Namen Giacomo Dolphin arbeitet und immer noch auf der Flucht ist. Und weshalb er aber in der Tat eine Geschichte zu erzählen hat und gleichzeitig einen Revolver trägt.⁷³⁴ Wenn er seine Geschichte zu Ende erzählt haben

⁷³⁰ „Es decir, que para estos dos críticos es una novela que no pertenece al realismo social(ista), que no está escrita por un narrador en tercera persona e impersonal que produzca la sensación de que la novela es pura referencia y que reduzca la mimesis a imitación“, Oropesa, *La novelística de Antonio Muñoz Molina*, S. 56.

⁷³¹ Rich Lawrence, S.153 f.

⁷³² Aguilera García, Jaime: *Novela policiaca y cine negro en la obra de Muñoz Molina*, Universidad de Málaga, 2006.

⁷³³ „Im Gegensatz zu Solana in *Beatus Ille* verfolgt dieser beinahe gänzlich an der Handlung unbeteiligte Erzähler keine eigenen Ziele, sondern berichtet nur ihm Berichtetes; dennoch ist auch er ein „unreliable narrator“, da seine Erzählung geprägt ist von den Erfahrungen der Kinobesucher. Deutlich wird dies einerseits dadurch, dass er Orten der Handlung Attribute des >Illusionsraums Kino< zuweist ... und andererseits auch dem Protagonisten Züge eines Helden des *film noir* verleiht.“ Gero von Arnscheidt: *Schreiben für den Markt*, Frankfurt a.M., 2005, S. 197.

⁷³⁴ „er hatte eine Geschichte, und er hatte einen Revolver bei sich.“, *Invierno*, S. 19.

wird, wird Biralbo wieder verschwunden sein, seinen Verfolgern abermals in letzter Sekunde entkommen sein.

Immer wieder wechseln Zeit und Ort zwischen erzähltem Geschehen in der Vergangeheit und der Erzählgegenwart. Gerade noch traf man Biralbo mit Lucrecia im *Lady Bird* in San Sebastian, so sitzt er im nächsten Kapitel wieder mit dem Erzähler in einer Bar in Madrid. Lucrecia und Biralbo waren ein Liebespaar, auch wenn sie mit Malcolm, einem skrupellosen Kunsthändler verheiratet ist. Eines Tages verlassen Malcolm und Lucrecia Hals über Kopf San Sebastian. Immer wieder erhält Biralbo Briefe aus Berlin, doch nach zwei Jahren versiegt der Briefverkehr. Der letzte Brief, der ihm von seinem Musikerkollegen Billy Swann überbracht wird, war auf die Rückseite des Stadtplans von Lissabon geschrieben. Doch nicht nur Biralbo sucht Lucrecia, auch der Kunsthändler Toussaints Morton ist auf der Suche nach dem Paar, das ihn anscheinend bei einer großen Kunsttransaktion betrogen hatte. Schließlich stellt sich heraus, dass Lucrecia allein unterwegs ist, da sie sich von Malcolm getrennt hat. Lucrecia konnte einst mit Hilfe Biralbos nach Lissabon fliehen. Sie hatte das gestohlene Gemälde veräußert und versteckt sich nun in einem Haus am Meer.

Dort in Lissabon treffen schließlich ein Jahr später alle Beteiligten aufeinander. Malcolm und Toussaints auf der Suche dem *Cézanne*,⁷³⁵ Biralbo will zu Lucrecia. Auf dem Weg zu Lucrecia wird Biralbo von Malcolm verfolgt. In einem Zug kommt es zum Kampf zwischen Biralbo und Malcolm, der aus dem fahrenden Wagon stürzt und vom Zug überrollt wird. Da Biralbo nun die Polizei und Malcolms Komplize Morton suchen, flieht er und spielt heute unter dem Pseudonym Giacomo Dolphin in Madrids Jazz-Bars. Im Schlusskapitel hatte ihn Toussaints in seinem Hotel aufgespührt, weshalb er abermals fliehen muss und schließlich genauso verschwunden bleibt wie Lucrecia, so, wie es im Schlusssatz heißt, „Als hätte es sie nie gegeben.“⁷³⁶

Ständig wechselt der Roman im Genre zwischen Liebesromanze und Krimi im Stil des Film Noir, ganz ähnlich wie in Curtiz Film *Casablanca*,⁷³⁷ auf den auch mehrmals explizit Bezug genommen wird. Biralbos konkrete Flucht ist gleichzeitig eine Flucht vor den eigenen Erinnerungen, in denen die Liebe letztlich auf melodramatische Weise überlebt, auch wenn sich Lucrecia und Biralbo wohl nicht mehr wiedersehen werden, da sie fast immer zum falschen Zeitpunkt am falschen Ort einander suchen.

⁷³⁵ Es handelt sich um das Bild *La montagne Sainte- Victoire* von 1906. Siehe bilddokumentarischer Anhang Abbildung Nr. 68.

⁷³⁶ Invierno, S. 280.

⁷³⁷ Siehe bilddokumentarischer Anhang Abbildung Nr. 66.

4.6.2 Ein Hauch von Casablanca

Systematisiert man sämtliche intertextuellen Bezüge zu Kino und Film, so lassen sie sich grob in fünf Gruppen einteilen, die sich auch bereits in den anderen Romanen als textkonstituierend erwiesen haben. Wir treffen erstens auf Kino als geographischen Ort oder kulturhistorisches Zeitdokument, zweitens zitieren die handelnden Personen Filmtitel oder Schauspieler, drittens stellen die Figuren einen Bezug zwischen Film und Realität her, der oft eine Erkenntnismöglichkeit in der Wirklichkeit zulässt, viertens ähnelt die Szenerie einer Filmszene eines bestimmten Genres und fünftens schließlich parodiert der gesamte Roman einen konkreten Film oder gar ganze Filmgenres. Freilich geschieht dies nicht immer in ironischer oder satirischer Form. Muñoz Molina schätzt das Genre des *film noir* im Allgemeinen und *Casablanca* im Besonderen, sodass wir auch von einem Pastiche oder einer Hommage sprechen können.

Neben dem Film setzt Molina das Element der Musik als intermediale Referenzgröße ein. Auf diese soll hier nicht näher eingegangen werden. Lediglich sei der Verweis darauf angebracht, dass auch die Musik, ähnlich wie Kino, textkonstituierend wirken kann, da diese unter anderem auch das Moment der Erinnerung generiert. Nachfolgende Textstelle soll stellvertretend genannt sein. Der Erzähler erinnert sich an ein Musikstück, das Billy Swann damals in San Sebastian spielte.

Constantemente la música me acuciaba hacia la revelación de un recuerdo, calles abandonadas en la noche un resplandor de focos al otro lado de las esquinas. Sobre fachadas con columnas y terraplenes de derribos, hombres que huían y que se perseguían alargados por sus sombras, con revólveres y sombreros calados y grandes abrigos.⁷³⁸

Diese Szene ist insofern für unsere Untersuchung von Bedeutung, generiert die Musik doch nicht nur irgendeine Erinnerung, sondern eine, die einer Filmszene des *Film noir* gleicht. Darauf werde ich im Folgenden noch zurückkommen.

Der Ich-Erzähler war am Ende des ersten Kapitels, welches, soweit es die Erzählstruktur des Romans betrifft, Einleitung und Schluss in einem darstellt, zu der Erkenntnis gelangt, dass Biralbo, den wir in diesem ersten Kapitel in seiner jetzigen neuen Identität in der Gegenwart in Madrid kennen gelernt hatten, wahrhaft eine packende Geschichte zu erzählen hätte. „Cuando lo vi volver, alto y oscilante, las

⁷³⁸ Invierno, S. 21.

manos hundidas en los bolsillos de su abrigo abierto y con las solapas levantadas, entendí, que había en él esa intensa sugestión de carácter que tienen siempre los portadores de una historia, como los portadores de un revólver.“⁷³⁹

Und mit Nachdruck stellt der Erzähler klar, dass es sich hierbei um weit mehr als einen bloßen literarischen Vergleich handelt. „Pero no estoy haciendo una vana comparación literaria: él tenía una historia y guardaba un revólver.“⁷⁴⁰ Der Erzähler begibt sich gemeinsam mit dem Leser zu Biralbo ins Hotel, um diese Geschichte nun in ihren Einzelheiten zu erfahren. Wenn er das Foyer des Hotels durchschreitet, kommt ihm dieses gleichsam wie ein Kino vor, von der Qualität eines Tempels. „La recepción de su hotel era como un vestíbulo de uno de esos cines antiguos que parecen templos desertados.“⁷⁴¹

Somit wird die gesamte nachfolgende Erzählung auf gewisse Weise auch zum Film, erfahren wir sie doch an einem Ort, der wie ein Kino wirkt. Gleichzeitig wissen wir auch, dass dieser Film vor langer Zeit „gezeigt“ wurde, wirkt der Ort heute doch verlassen. Aber trotz dieser Verlassenheit wird die Bedeutung der Geschichte sogar ins Religiöse überhöht, indem der Ort mit einem Tempel verglichen wird.

Darauf, dass die gesamte Geschichte auch Film sein könnte, werde ich am Ende der Überlegungen zu Muñoz Molinas Roman nochmals zurückkommen. Auf den geographischen Ort des Kinos mit seinem Charakter eines kulturellen Zeitdokuments treffen wir auch später im Text nochmals.

Biralbo ist mit Lucrecia verabredet. Diese hat eine Wohnung am Bahnhof. Und wie in fast jeder Großstadt befindet sich auch hier ein Kino, welches Biralbos Aufmerksamkeit erfährt, da er sich das Warten damit vertreibt, dass er die Kinoplakate studiert. „estuvo un rato mirando las carteleras de un cine y luego“⁷⁴²

Auf dem Weg zum Konzert wandert Biralbo durch die Straßen und über die Plätze Lissabons. Dort kommt er auch an Kinos vorbei, die einerseits Zeitdokument sind, gleichzeitig jedoch auch Dank ihres Programms die Möglichkeit einer Zeitreise einschließen. Biralbo denkt, dass dies nur in einer Stadt wie Lissabon möglich sei. „donde resplandecieron las luces y sombras sincopadas de las primeras películas al final

⁷³⁹ Invierno, S. 14 f.

⁷⁴⁰ Invierno, S. 15.

⁷⁴¹ Invierno, S. 16.

⁷⁴² Invierno, S. 75.

de otro siglo del que sólo en Lisboa era posible descubrir señales.“⁷⁴³ Auch der Name des Kinos, der sich noch entdecken lässt, verweist auf das Kino als Kulturdenkmal. „el lugar del concierto tenía sobre la fachada un rótulo con alegorías y ninfas y letras sinuosas que trazaban una extraña palabra, Animatógrafo.“⁷⁴⁴

Und Kino, glaubt man der Beobachtung Biralbos, scheint überall in Europa dieselbe Sorte Menschen anzulocken. „Pero ahí, a la puerta de aquel cine o teatro que se llamaba animatógrafo, vio las mismas caras pálidas que ya había conocido en el norte de Europa, los mismos gestos de culta paciencia y de astucia“⁷⁴⁵ Dieses verbindende Element von Kino, das auf Menschen anziehend wirkt, die geprägt sind von Geduld und Klugheit, wie es hieß, wird im Folgenden nochmals zu betrachten sein, da wir uns hier an der Schnittstelle von Kino und dessen Auswirkung auf die Wirklichkeit befinden.

4.6.3. Leinwand als kulturelles Gedächtnis

Das Wechselspiel zwischen Wirklichkeit und Fiktion, hier generiert durch das Medium Film, ist vielschichtig. Es gibt Momente, in denen der Film als absolute Fiktion definiert wird und somit sich fern der Wirklichkeit bewegt. Dennoch kann dadurch eine scheinbare Erinnerung ausgelöst werden. Fallen die Protagonisten vieler Texte immer wieder auf solch eine fiktionale Erinnerung herein und sind davon überzeugt, es handle sich hierbei um eine als persönlich erlebte, so ist Biralbo davon überzeugt, dass es sich nur um eine Erinnerung aus einem Film handeln kann, an den er sich jedoch nur im Unterbewusstsein erinnert. „Pero ese recuerdo que agravaron la soledad y la música no pertenece a mi vida, estoy seguro, sino a una película que tal vez vi en la infancia y cuyo título nunca llegaré a saber.“⁷⁴⁶

Lawrence betont, dass fast alle Charaktere in Muñoz Molinas Roman Wirklichkeit stets mit Blick auf die Filmwelt definierten.⁷⁴⁷ Zu dieser Gruppe der kritischen Begegnung von Wirklichkeit und Kino gehört auch die folgende Textpassage, wenn Biralbo davon erzählt, wie Malcolm, der Amerikaner, ihn bespitzelt habe. „Malcolm nos espiaba - dijo

⁷⁴³ Invierno, S. 177.

⁷⁴⁴ Invierno, S. 178.

⁷⁴⁵ Invierno, S. 178.

⁷⁴⁶ Invierno, S. 21 f.

⁷⁴⁷ „Whereas the characters in *El invierno en Lisboa* interpret reality in cinematic terms.“, Lawrence, S. 90.

Biralbo -. Me espiaba a mí. Alguna vez lo vi rondar el portal de mi casa, como un policía torpe, ya sabes, parado con un periódico en la esquina tomando una copa en el bar de enfrente. Esos extranjeros creen mucho en las películas.“⁷⁴⁸ Ähnlich ironisch wird Malcolms Komplize Toussaints Morton gezeichnet. Auch er verhält sich im richtigen Leben wie eine schlechte Kopie aus einem Film. „sonriendo con inextinguible felicidad Toussaints Morton le apuntaba a la nuca. Seguía hablando como un negro de película o como un mal actor“⁷⁴⁹

Viel größer ist jedoch die Gruppe jener Bezüge zu Kino, die eine eindeutig positive Relevanz von Film für die Wirklichkeit formulieren, auch wenn manchmal in ironischer Brechung, wie etwa wenn Biralbo von einem Treffen mit Lucrecia berichtet, dessen Ausgang er bereits kennt, hatte er die Situation doch schon in unzähligen Filmen stereotyp auf der Leinwand gesehen. Er weiß, dass sie mit Malcolm nach Berlin reisen und ihn deshalb verlassen wird.

Por el modo en que me sonrió me di cuenta de que no íbamos a besarnos. Me dijo: „¿Has visto cómo llueve?“ Yo le contesté que así llueve siempre en las películas cuando le gente va a despedirse. ... le quedaban unos pocos minutos para estar conmigo. Me preguntó por qué sabía yo que aquel encuentro era el último. „Pues por las películas“, le dije, „Cuando llueve tanto es que alguien se va a ir para siempre.“⁷⁵⁰

Nicht weniger ironisch kommentiert Morton, während er Biralbo bedroht, eine stereotype Filmszene, wie wir sie in Gangsterfilmen unzählige Male erlebt haben. Und genau das möchte Morton in der Wirklichkeit nicht erleben. „Vuélvase muy despacio, pero no levante las manos, por favor, es una vulgaridad, no la soporto ni en el cine.“⁷⁵¹

Muñoz Molina spielt bewusst mit dem Mittel des Zitats stereotyper Filmsituationen, da er dadurch einen ironischen Ton erzeugen und Komik schaffen kann. So etwa, wenn Biralbo in Lissabon von dem Spanier Maraña vor Morton beschützt wird. „Maraña, jadeando, extrajo de su hinchada cintura el revólver más largo que Biralbo había visto nunca, incluso en las películas.“⁷⁵² Diese Form von cineastischem Galgenhumor äußert Biralbo auch, als er von Morton bedroht wird. „Ahora va a golpearme“, pensó Biralbo,

⁷⁴⁸ Invierno, S. 32 f.

⁷⁴⁹ Invierno, S. 156.

⁷⁵⁰ Invierno, S. 38.

⁷⁵¹ Invierno, S. 133.

⁷⁵² Invierno, S. 176.

incurablemente adicto al cine, „pondrá la música muy alta para que nadie oiga mis gritos.“⁷⁵³ Doch vielleicht ist es weniger Galgenhumor als psychologisches Ablenkungsmanöver. Vielleicht erhofft sich der filmbegeisterte Biralbo, dass die bedrohliche Situation sich nur als fiktiver Film im Stile Casablancas herausstellt. Vielleicht nimmt ihm diese Fantasie die Angst vor der realen Bedrohung durch Malcolm. Möglich jedoch auch, dass ihm der bewusste Vergleich der Wirklichkeit mit einer stereotyp memorierten Filmsituation tatsächlich Kraft gibt, sich auch so zu verhalten, wie die Kinohelden und somit der gefährlichen Situation zu entinnen. „Biralbo salió de espaldas, acordándose de que era así como salían los héroes de las películas, cerró de un portazo y echó a correr hacia las escaleras de hierro.“⁷⁵⁴

Arnscheidt erkennt zwar den Einfluss in Muñoz Molinas Text der Fiktion auf die Wahrnehmung der Wirklichkeit an, betont aber, dass die Protagonisten die Zusammenhänge nicht begreifen könnten.⁷⁵⁵ Kino begleitet in jedem Fall intensiv die Wirklichkeit von Lucrecia und Biralbo. Kino, wie Musik, birgt eine Kraft, die sinnstiftend wirken kann.⁷⁵⁶ So hatte zumindest Malcolm angenommen, der darauf eifersüchtig war, dass Lucrecia und Biralbo alle Filme kennen würden. „conocíais todos los libros y habíais visto todas las películas y sabíais los nombres de todos los actores“⁷⁵⁷ Malcolm geht sogar soweit, dass er der Meinung ist, Lucrecia hätte ihn wegen der Musik und Filme verlassen. Somit wird diese Passage gleichzeitig zu einem Plädoyer für die Künste. „Por eso me dejó. Por las películas y los libros y las canciones.“⁷⁵⁸ Malcolm hatte das nicht nur so beiläufig gesagt. Als etwas später Daphne, Mortons Geliebte, nur so nebenbei Casablanca zitiert, packt Malcolm die nackte Wut und stürzt sich auf Biralbo, da für Malcolm Filme zu einer existenziellen Bedrohung geworden sind.

Películas – dijo, pero era muy difícil entender sus palabras -. Eso es lo único que os importaba, ¿verdad? Despreciabais a quien no las conociera ... no os importaba nadie ni nada, la realidad era demasiado pobre para vosotros, ¿no es cierto?⁷⁵⁹

⁷⁵³ Invierno, S. 135 f.

⁷⁵⁴ Invierno, S. 141.

⁷⁵⁵ „So deutlich Antonio Muñoz Molina die Frage nach dem Einfluss von Fiktion auf die Wahrnehmung der Wirklichkeit stellt, so deutlich markiert er auch, dass es eben diese Romanfiguren und besonders der Protagonist ist, der Kinoerlebnisse auf sein Leben projiziert, die Zusammenhänge nicht durchschauen kann.“ Arnscheidt, op.cit., S. 209.

⁷⁵⁶ „El invierno en Lisboa, introduce conscientemente los tópicos literarios y cinematográficos que ya son comunes y que la vida repite o que los personajes ven o aprecian en su discernimiento de la realidad.“, Serna Justo, *Pasados Ejemplares*, S. 163.

⁷⁵⁷ Invierno, S. 132.

⁷⁵⁸ Invierno, S. 133.

⁷⁵⁹ Invierno, S. 141.

Und diese verbindende und sinnstiftende Wirklichkeit ist bedroht von der Vergänglichkeit. Aber das Moment des Flüchtigen haftet auch dem Film an, weshalb er eine konstituierende Kraft für die Wirklichkeit zu haben scheint. „Porque habían nacido para fugitivos amaron siempre las películas, la música“⁷⁶⁰ Biralbo wünscht sich diese Flüchtigkeit von Film für sein reales Leben. Dient Kino normalerweise dazu, wie wir wiederholt gesehen haben, Erinnerungen wach zu rufen, so glaubt Biralbo einen Vorzug der Kinohelden darin zu erkennen, dass diese ohne Erinnerung auskommen. Ihre Biographie beginnt mit jedem Film aufs Neue. Sie besitzen keine Vergangenheit und sind somit auch frei von Erinnerung. „Decía que no se acordaba nunca de San Sebastián; que aspiraba a ser como esos héroes de las películas cuya biografía comienza al mismo tiempo que la acción y no tienen pasado, sino imperiosos atributos.“⁷⁶¹

Vergänglich erweist sich auch für Billy Swann, den Trompeter aus der Band, das Augenlicht. Er sieht nur noch grau in grau. Und dieses sei weit weniger als die Wirklichkeit des Schwarzweiß im Kino. „Billy Swann le hablaba a la pared. – Gris y gris. Más oscuro y más claro. No como en las películas. Como ven las cosas los insectos. Leí un libro sobre eso. No ven los colores. Cuando era joven yo sí los veía.“⁷⁶²

Wie gesehen, lässt sich an manchen Stellen nicht eindeutig sagen, ob Film tatsächlich eine Relevanz für das wirkliche Leben der Protagonisten erfährt oder ob es nur ironisches Stilmittel ist. An anderen Passagen wird der Parodiecharakter der erwähnten Filmszene eindeutig, manchmal sogar durch ein direktes Zitat kenntlich gemacht.

4.6.4. Play it again, Biralbo

Lucrecia hat beschlossen, mit dem gestohlenen Bild nach Lissabon zu fliehen. Biralbo möchte mit ihr gehen, doch sie besteht darauf, allein zu gehen. Um den Abschied zu zelebrieren, gehen sie nochmals ins *Lady Bird*, wo Biralbo extra für sie noch einmal *All the things you are* spielen soll. Die Szene ist pure Melodramatik und erinnert situativ, wie in den Dialogen an *Casablanca*. Biralbo und Lucrecia sind austauschbar mit Rick und Ilsa alias Bogart und Bergman. Hier wie dort steht der Abschied bevor, der womöglich ein endgültiger sein wird. Und dann folgt die bewusste Parodie. Lucrecia steht am Tresen, nimmt einen Schluck Whiskey und sagt: „Tócala otra vez. Tócala otra

⁷⁶⁰ Invierno, S. 80.

⁷⁶¹ Invierno, S. 40.

⁷⁶² Invierno, S. 179.

vez para mí. – Sam – dijo él, calculando la risa y la complicidad -. Santiago Biralbo.⁷⁶³

Da dieser Dialog bereits zum geflügelten Wort geworden ist, muss er nicht eigens kenntlich gemacht werden. Jeder Leser weiß, dass wir uns nun in Ricks Café in Casablanca befinden, dass es sich bei diesem Dialog um ein wörtliches Zitat aus dem Film *Casablanca*⁷⁶⁴ handelt. Parodiert wird die Szene obendrein dadurch, dass Lucrecia Biralbos Vornamen Santiago in „Santiago“ umwandelt, ganz im Sinne des Originals, das doch heißt: „Play it again, Sam.“

Als wesentlich später Biralbo von Malcolm mit der Waffe bedroht wird, damit dieser den Ort des gestohlenen Bildes preisgebe, wird abermals *Casablanca* parodiert. Doch diesmal wird auf fast schon satirische Weise das Zitat kenntlich gemacht. Der dadurch entstehende ironische Ton nimmt der äußerlich gewalttätig wirkenden Szene viel von ihrer Bedrohung.

Dispara, Malcolm. Me harías un favor.

Donde he oído yo eso antes? – dijo Toussaints Morton, pero a Biralbo le pareció que su voz sonaba en otra habitación, porque él sólo veía frente a sí las pupilas de Malcolm.

-En Casablanca – dijo Daphne, con indiferencia y precisión-. Bogart se lo dice a Ingrid Bergman.⁷⁶⁵

In ihrer Gesamtheit erinnern diese Szenen an den *film noir* des amerikanischen Kinos der Vierziger.⁷⁶⁶ Wie wir in den anderen Texten auch gesehen haben, wird als ein mögliches Mittel von Intertextualität zu Film und Roman immer wieder ein konkreter Filmtitel benannt. Normalerweise werden dadurch Assoziationen zu dem genannten Film geschaffen, jedenfalls Positionen. Der Protagonist oder der Leser oder beide positionieren sich in irgendeiner Weise zu dem zitierten Werk, das man dann in assoziativen Prozessen selbst zu erschließen hat. Im vorliegenden Fall ist dies anders, da uns neben dem Titel auch noch die Situation mitgeliefert wird. Darüber hinaus wird sofort geklärt, wer in dem Film gespielt hat. Die andernfalls nötigen Assoziationen werden hier zugunsten der Parodie reduziert. Lawrence Rich hält fest, dass Muñoz Molina mit Anspielungen auf populäre Texte, die Erwartungen der Leser herausfordere.

⁷⁶³ Invierno, S. 80.

⁷⁶⁴ *Casablanca*, USA 1942, R. Michael Curtiz.

⁷⁶⁵ Invierno, S. 140 f.

⁷⁶⁶ Navarro Díaz, *Antonio Muñoz Molina*, S. 30 f.

Im Gespräch mit Rich erklärte Muñoz Molina, dass er seine Zitate auch bewusst als solche kenntlich mache.⁷⁶⁷

Abgesehen von Curtiz *Casablanca* wird in diesem Roman nur noch ein weiterer Film namentlich zitiert. Nach der Nacht, in der sich Lucrecia von Biralbo verabschiedet hat, kommen Floro Bloom und der Erzähler in das *Lady Bird*. Dort finden sie die Zigaretten mit Lippenstift, was Bloom zu der Vermutung führt, Lucrecia könnte sich hier aufgehalten haben. Und er nennt sie ein Gespenst, wie jenes aus einem konkreten Film. „Una mujer fantasma. Muy impaciente. Enciende muchos cigarrillos y los abandona a la mitad. *Phantom Lady*.“⁷⁶⁸ „¿Has visto esa película?“⁷⁶⁹ Dieser Film, der in der Übersetzung mit dem deutschen Verleihtitel „Zeuge gesucht“ wiedergegeben wird, ist es wert, näher beleuchtet zu werden. Wenn bislang die Vergleiche mit dem *film noir* im Allgemeinen genannt wurden, beziehungsweise die Anspielungen und Zitate aus *Casablanca*, so kommt dem hier mit einem Satz erwähnten Film eine womöglich größere Bedeutung für Konstruktion oder gar für die Entstehung des Romans hinzu.

Worum geht es in *Phantom Lady*? In einer Bar in Manhattan kommt der Ingenieur Scott Henderson an der Theke mit einer Frau ins Gespräch, die er schließlich mit ins Theater einlädt. Ihre Gemütsverfassung ist ebenfalls aufgewühlt, wie die von Scott, der sich mit seiner Frau gestritten hatte. Die Frau nimmt die Einladung unter der Bedingung an, dass sie ihre Identität nicht preisgeben muss. Scott willigt ein. Nach der Vorstellung trennen sie sich wieder. Als Scott nach Hause kommt, wird er verhaftet wegen Mordes an seiner Frau. Als er nun sein Alibi präsentiert, kann sich kein einziger Zeuge an diese ominöse Frau erinnern, somit wird sie zum Phantom. Scott wird zum Tode verurteilt. Nun macht sich seine Sekretärin, die in Scott verliebt ist, auf die Suche nach diesem Phantom.

Soweit der Inhalt. Szenerie und Personal sind bester *film noir*. Wir bewegen uns in den Jazz Clubs New Yorks, die Straßen sind nass, dunkel und werfen unentwegt Schatten. Die Musik ist mit bestimmendes Element der düsteren Atmosphäre, ein Jazz-Solo am Schlagzeug.

Dadurch, dass die im Roman agierenden Figuren, Malcolm, Floro Bloom oder der Ich-Erzähler sich selbst auf Filme und Personen aus dem *Film noir* beziehen, zitieren sie letztlich situativ ihr eigenes Handeln. Wissen sie also, dass sie sich ebenfalls in einer

⁷⁶⁷ „Para que yo haga una cita, la hago explícita“, Rich, op.cit., S. 80.

⁷⁶⁸ *Phantom Lady*, USA 1943, R. Robert Siodmak.

Siehe bilddokumentarischer Anhang Abbildung Nr. 65 und Nr. 67.

⁷⁶⁹ Invierno, S. 82.

Szenerie bewegen, die mit jener aus dem *film noir* identisch ist? Somit vermengt Muñoz Molina auf höchst geschickte Weise die beiden Medien Film und Roman.⁷⁷⁰ Seine Figuren scheinen sich aus alten Filmen zusammenzusetzen. Vielleicht sind Lucrecia und die Phantom Lady ein und dieselbe Person? Hier wie dort treffen sie sich in einer Bar. Hier wie dort taucht die weibliche Figur unter. Hier wie dort beginnt eine fieberhafte Suche nach dem Phantom respektive nach Lucretia. Hier wie dort beteiligen sich an dieser Suche die Guten wie die Bösen. Hier wie dort besitzt die weibliche Figur Informationen, die man ihr entreißen möchte. Abschließend kann also gesagt werden, dass sich die Figur der Lucrecia nicht nur in einer Szenerie des düsteren *film noir* bewegt, sondern dass sie sogar eine Figur aus diesem Filmgenre zu sein scheint.⁷⁷¹

Selbst wenn der Leser diesen Film *Phantom Lady* bis dahin noch nicht gesehen hatte, so wird er durch Blooms Bemerkung, - „Hast du den Film gesehen?“ - unmissverständlich aufgefordert, sich mit dem Geschehen und Personal dieses Filmes auseinander zu setzen.

Nach diesem cineastischen Exkurs kehren die Romanfiguren wieder in ihre Handlung zurück. Der Exkurs diente gleichsam als literarische Dehnung. Doch dieses Gespenst wird nun erneut thematisiert. Ähnlich der Phantom Lady, füllten sich die Bars mit der Zeit auch mit Gespenstern, die dann urplötzlich etwa auf der Toilette auftauchten. „Eso es lo malo de los bares cuando llevan mucho tiempo abiertos. Se llenan de fantasmas. Uno entra al retrete y hay un fantasma lavándose las manos. Ánimas del Purgatorio.“⁷⁷² Ist die *Phantom Lady* also aus dem Fegefeuer zurückgekehrt, in Gestalt von Lucrecia? Auch das bildliche Motiv wird im Verlauf des Romans nochmals in Variation verwendet. Wie wir im nächsten Absatz über Romanpassagen, die in ihrem äußeren Aufbau Filmszenen ähneln, sehen werden, begegnet Biralbo auf der Toilette auch solchen Gespenstern.

4.6.5. *Invierno en Lisboa* als cineastischer Diskurs (diegetische Präsenzen)

Wie bei Marsé, so treffen wir hier im Roman von Muñoz Molina auf eine Vielzahl von Passagen, die ganz im Stile einer Filmszene gestaltet sind. Dadurch wird die Atmosphäre besonders dicht und bildhaft. Muñoz Molina hat selbst auf den Einfluss der Filme

⁷⁷⁰ „Muñoz Molina continuamente quiere que el lector acuda a las propias imágenes de cine negro y de la novela negra.“ Aguilera, S. 99.

⁷⁷¹ „Los personajes, al menos parcialmente, actúan y se ven a sí mismos como si fueran los protagonistas de una película, lo que no creo que en muchas ocasiones sea visto positivamente.“, Navarro, S. 32.

⁷⁷² *Invierno*, S. 82.

Alfred Hitchcocks hingewiesen.⁷⁷³ Wir folgen stärker den Bildern, als dass wir die Worte hören. Außerdem unterstützten diese Szenen sehr stark den Charakter der Kriminalstory innerhalb des Romans.⁷⁷⁴ Jedes Mal, wenn wir auf solch eine Szene treffen, wechseln wir im Geiste jedoch auch das Medium, wir springen förmlich zwischen Text und Film, zwischen Roman und *Film Noir*, zwischen *Winter in Lissabon* und *Casablanca*. Bevor ich abschließend den Sondervergleich zu *Casablanca* anstelle, möchte ich einige dieser „Filmszenen“ im Text näher ausleuchten.

Die erste intensivere derartige „Filmszene“ begegnet uns bereits am Ende des zweiten Kapitels. Der Erzähler ist nach der ersten neuerlichen Begegnung mit Biralbo wieder in sein Hotel zurückgekehrt, hat eine Platte von Billy Swann aufgelegt und wird von dieser eindringlichen Musik nun zu einer Erinnerung geführt, die sehr stark einer jener Filmszenen ähnelt, wie wir sie im *film noir* ununterbrochen geboten bekommen.

y luego el sonido lento y agudo de su trompeta se prolongaba hasta quebrarse en crudas notas que destacaban al mismo tiempo el terror y el desorden. Constantemente la musica me acuciaba hacia la revelación de un recuerdo, calles abandonadas en la noche, un resplandor de focos al otro lado de las esquinas, sobre fachadas con columnas y terraplenes de derribos, hombres que huían y que se perseguían alargados por sus sombras, con revólveres y sombreros calados y grandes abrigos como el de Biralbo.⁷⁷⁵

Genau betrachtet werden uns Einzelbilder gezeigt, die in ihrer Summe das Szenario eines Spionagefilms ergeben: reflektierendes Scheinwerferlicht, fliehende Männer, lange Schatten, Revolver und bis ins Gesicht gezogene Hüte.

Szenen wie diese finden sich in regelmäßigen Abständen. Häufig sind sie wertfrei, als Pastiche verwendet, manchmal, so erhält man den Eindruck, werden sie jedoch parodiistisch eingesetzt. So etwa, wenn Biralbo berichtet, wie er von Malcolm beobachtet wurde. „Algunas noches iba solo al Lady Bird y se quedaba mirándome mientras yo tocaba, sentado al fondo de la barra, haciendo como que le interesaba mucho la música o la conversación de Floro Bloom. A mí me daba igual, incluso me reía un poco.“⁷⁷⁶

⁷⁷³ Navarro, S. 31.

⁷⁷⁴ „De entrada, en *El invierno en Lisboa*, se pueden diferenciar dos tipos de diálogos: aquellos en los que predomina una forma de expresión cercana a la ironía y brevedad policíacas ... En el primer grupo estarían también las intervenciones de Floro Bloom, cargadas de referencias perródicas cinéfilas y litúrgicas.“ Aguilera S. 356.

⁷⁷⁵ Invierno, S. 20 f.

⁷⁷⁶ Invierno, S. 33.

Der Ich-Erzähler ist sich über die filmische Wahrnehmung der Wirklichkeit oder auch nur der Fantasie durchaus bewusst, formuliert er doch selbst, dass er nach Biralbos Erzählung in seiner Vorstellung Bilder vor sich gesehen habe, die Filmszenen glichen.

Como se ve en las películas, una calle vulgar de San Sebastián en la que un hombre, parado en la acera, levantaba los ojos hacia una ventana, con las manos en los bolsillos, con una pistola, con un periódico bajo el brazo, pisando con energía el pavimento mojado para desentumecerse los pies. Luego me di cuenta de que era algo así lo que temía ver Biralbo.⁷⁷⁷

Mit anderen Worten, Biralbo konnte die Ereignisse von damals so eindringlich schildern, dass vor dem Erzähler Szenarien auftraten, die dieser bisher nur in den Gangsterfilmen im Kino erlebt hatte, die er nun aber für real hielt.

Aber auch für Biralbo selbst manifestiert sich Erinnerung immer wieder wie in einem Film. Als er mit Malcolm im *Burma* ist, geht er in den Waschraum. Wie er vom Waschbecken hochblickt, sieht er Toussaints Morton im Spiegel, wie dieser eine Waffe auf ihn richtet. Ort und Szenerie sind dutzendfach in Filmen der schwarzen Serie verwendet.

Se inclinó para echarse agua fría en la cara sobre un lavabo tan grande como una pila bautismal. Había alguien más en el espejo cuando abrió los ojos. De pronto todos los rostros de su memoria regresaban, como si los hubieran convocado la ginebra o Lisboa, todos los rostros olvidados para siempre y los perdidos sin remedio y los que nunca creyó que volviera a ver más.⁷⁷⁸

Angesichts dieser Wahrnehmung fragt sich Biralbo, welchen Wert es hätte zu fliehen, wenn die Erinnerungen einen überall hin verfolgten. Diese Szenen wirken nicht nur auf den Leser wie Filmszenen, Biralbo scheint sich mehr und mehr selbst wie in einem Film zu fühlen, da er doch immer wieder die Personen seiner Umwelt mit Schauspielern vergleicht, deren Agieren auf ihn wie das Agieren eines Schauspielers wirkt, deren Dialoge, Sätze aus Filmen zu sein scheinen. Somit wird sich am Ende die Frage stellen, und wir erinnern uns an die zuerst getroffene Bemerkung über den Erzählort, der einem Kino gleiche, ähnlich einem Tempel, ob Biralbo dies alles tatsächlich erlebt hat oder ob er nicht nur fiktionale Figur eines Films ist. Weshalb man den Film auch wieder zum Anfang zurückspielen und nochmals ablaufen lassen könnte, so wie die Geschichte

⁷⁷⁷ Invierno, S. 33.

⁷⁷⁸ Invierno, S. 133.

nochmals abläuft, in dem sie der Ich-Erzähler wiedergibt. So oder so entkommt Biralbo der Vergangenheit nicht. „De qué sirve huir de las ciudades si lo persiguen a uno hasta el fin del mundo.“⁷⁷⁹

Ben Scheffler legt in seinen Ausführungen zu Muñoz Molinas Roman, wie auch zu den drei anderen von ihm angeführten Texten, stets das Hauptaugenmerk auf die Funktion der darin verwendeten Musik. Von dieser Funktion leitet er dann auf die Erzähltechnik über. So kommt er etwa zu dem überzeugenden Schluss, dass den Autoren bestimmte Topoi als Repertoire zur Verfügung stünden. Musikalisch würden diese Topoi mit dem Mittel der Variation bearbeitet und verwendet, literarisch käme bei diesen die ludische Transformation zum Tragen.⁷⁸⁰ Als Beispiel hierfür zitiert er anschließend Kapitel 15 aus Muñoz Molinas Roman. Dieses liest Scheffler als Variante zu dem Film *Act of Violence*.⁷⁸¹ „Der Kenner des *Film noir* muss dabei unwillkürlich an den legendären Klassiker *Act of violence* (1949) von Fred Zinnemann denken.“⁷⁸² Den Beginn von Kapitel 15 von Molinas Roman mit dem Film *Act of violence* in Verbindung zu bringen, scheint mir jedoch eher fraglich und ein wenig gewollt, auch wenn die Szenerie der Verfolgungsjagd hier wie dort anzutreffen ist. Allerdings benötigt es weit mehr als die bloße äußerliche Szene, die eine Wirkung der eingesetzten Intermedialität auslöst. Man wird sich nur schwer an Zinnemanns eher untergeordneten Film *Akt der Gewalt* erinnern. Zudem die darin ablaufende Handlung keinerlei Konnotationen zu Muñoz Molinas Roman zulässt.

In welcher Situation hatte Biralbo die Bar verlassen? Er und Malcolm hatten gerade über *Casablanca* gesprochen und genau in dieser Stimmung, „so wie Schauspieler einen Raum verlassen“, war Biralbo auf die nächtlichen Straßen Lissabons geflüchtet. Wir sehen nun die Szenen der Verfolgung also zweischichtig in Lissabon wie vielleicht auch in den Bazars und Straßen von Casablanca oder wir erleben die Verfolgung Harry Limes in Reeds *Der Dritte Mann*,⁷⁸³ wir bekommen eben einen Topos vor Augen geführt. Muñoz Molina hat in einem Interview mit Aguilera selbst auf den Bezug zu Reed Film hingewiesen.⁷⁸⁴ Richtig ist jedoch Schefflers Feststellung, dass es sich hier

⁷⁷⁹ Invierno, S. 133.

⁷⁸⁰ Scheffler, S.100.

⁷⁸¹ *Act of violence*, Fred Zinnemann, USA 1948.

⁷⁸² Scheffler, S. 100.

⁷⁸³ *Der Dritte Mann*, Reed Carol, GB 1949.

⁷⁸⁴ „Asimismo, en la entrevista que tuve ocasión de realizarle añadió a la anterior *El gran Gatsby* de Scott Fitzgerald, e igualmente películas propias de la iconografía negra como *Casablanca* o *El tercer hombre*.“ Aguilera, S. 98.

beinahe um klischeehafte Verwendung eines Motivs handelt. Das als Topos im *film noir* eingesetzte Motiv der Verfolgung, die in der Katastrophe für den Verfolgten zu enden scheint, ehe dieser dann in letzter Sekunde, meist durch einen kleinen Kunstgriff, der dem Dramenmittel des *deus ex machina* nicht unähnlichen Methode entkommen kann. Auch das Bild der Rettung Biralbos, wenn er mit dem Aufzug in die Oberstadt fährt und Malcolm am geschlossenen Gitter zerrend unten zurückbleibt, ist Topos des Krimi-Genres. Außerdem kommt im *Dritten Mann* etwa das Element der Musik in ähnlich dominanter Weise zum Tragen, wie bei Muñoz Molina. Leitmotivisch zieht sich hier die Jazzmusik durch das Geschehen, dort vibrieren ohne Unterlass die zur Legende gewordenen Saiten der Zither von Anton Karas. Also trifft es wohl zu, wie Scheffler zurecht betont, dass Muñoz Molina in gleicher Weise einen Topos des *Film noir* wähle, wie der Jazzmusiker einen Standard für seine Improvisation aussuche.⁷⁸⁵

Noch weit bemerkenswerter als das bislang Erörterte in dieser Szene jedoch erscheint mir die Form des bildlichen Eigenzitates, der Erinnerung innerhalb der Handlung. Hier darf in der Tat von der Technik des *Mise-en-abyme* gesprochen werden. Biralbo erlebt nämlich selbst auch eine doppelte Verfolgung. Wie der Leser zwischen der dargestellten Szene und einem erinnerten Filmtopos hin und her wechseln kann, so wechselt auch Biralbo zwischen zwei Verfolgungen hin und her, ausgelöst von der ihm gleich anmutenden äußerlichen Umgebung. Gleichzeitig wähnt er sich in Lissabon und San Sebastian.

donde sus pisadas y las de Malcolm sonaban al unísono, y a medida que la fatiga lo asfixiaba se le iba disgregando la consciencia del espacio y el tiempo, estaba en Lisboa y en San Sebastián, huía de Malcolm como otra noche igual había huído de Toussaints Morton, no había cesado nunca esa persecución por una doble ciudad.⁷⁸⁶

Die Gleichzeitigkeit der Handlung und die damit verbundene Auflösung von Raum und Zeit, wie Biralbo selbst feststellt, ist deutliches Merkmal einer Intertextualität. Vielleicht ist diese hier exerzierte Form von Intertextualität der Idealfall von intermedialer Referenz, da in der Aufhebung von Zeit und Raum alle Ebenen in ihrer Vielschichtigkeit gleichzeitig zum Tragen kommen können. Dadurch, dass Biralbo die Szenerie als Dopplung wahrnimmt und erinnert, weist er in gewisser Form auch den Leser auf den Topos der Verfolgungsjagd hin. Fast scheint Biralbo zum Leser zu sagen: Kommt dir

⁷⁸⁵ Scheffler, op.cit. S.101.

⁷⁸⁶ Invierno, S. 143.

das nicht bekannt vor? So wie Toussaints Morton zuvor wörtlich gefragt hatte: „Dónde he oído yo eso antes“⁷⁸⁷ Vielleicht darf man diese Passage deshalb als sehr kunstvoll ausgearbeitete Form eines markierten Zitates auslegen.

Scheffler sieht den Topos der Flucht und Verfolgung sowie das Motiv des Zuges als Teil der grundlegenden Konstituente von Muñoz Molinas Roman, nämlich dem *Film noir*. Der Kampf zweier Rivalen auf dem Zug sei gängiger Filmtopos.⁷⁸⁸ Dies trifft auch zu, wichtiger jedoch als die Verweise auf Filme wie *The Big Clock*, oder *Strangers on a Train* scheint der Aspekt, dass auch in dem bereits erwähnten, im Roman wörtlich zitierten Thriller *The Phantom Lady*, der entscheidende Kampf auf der Plattform eines Zuges zwischen Carol und Marlow stattfindet. Somit haben wir nicht nur atmosphärisch mittels gängiger Topoi das Mittel des *Film noir* literarisch umgesetzt, sondern zusätzlich szenisch zitiert.⁷⁸⁹

Zu den bereits erwähnten Topoi fügen sich weitere Elemente des Film noir, wie etwa der Alkohol, der Revolver oder gar das Personal der Gangsterbraut. Ein Großteil der Handlung wird in Rückblicken erzählt und findet fast ausschließlich während der Nacht statt. Und schließlich bleiben auch die Charaktere insgesamt eher „im Dunkeln“. Auf all diese Analogien verweist auch Scheffler in seinem Kapitel zum *Film noir*,⁷⁹⁰ die mit dem bislang Gesagten zu den jeweiligen Einzelpassagen hier jedoch zunächst ausreichend dargestellt sein sollten. Der Bezug von Roman und *Film noir* wird nochmals ausführlicher diskutiert im Kapitel 6 über die filmischen Vorlagen zu den Romanen von Marsé und Muñoz Molina.

⁷⁸⁷ Invierno, S. 140.

⁷⁸⁸ Scheffler, S. 105.

⁷⁸⁹ Derartige szenische Verweise gibt es mehrfach, wie auch Oropesa aufzeigt. So kann etwa die Szene, in der Biralbo Lucrecia, wenn die beiden sich auf der Flucht befinden, im Hotelzimmer Feuer gibt, als identisch mit der Eingangsszene aus *The Big Sleep* mit Humphrey Bogart und Loran Bacall gesehen werden. Oropesa, S. 66 f.

⁷⁹⁰ Scheffler S. 105 ff

4.6.6. Zwei rätselhafte Damen und Muñoz Molina

Die Person Biralbo ist nach der Person Ricks aus *Casablanca* konstruiert.⁷⁹¹ Ein genauer Vergleich wird jedoch zeigen, dass nicht nur die Protagonisten einander ähneln. Die männlichen Protagonisten Biralbo und Rick sind in der Tat mit ähnlichem Charakter ausgestattet. Sie sind Einzelgänger, leben vordergründig im Rampenlicht, ziehen sich dann aber doch wieder in ihr Hotelzimmer hier und Hinterzimmer dort zurück. Grund für diese Zurückgezogenheit ist in beiden Fällen ihr Verhältnis zur weiblichen Hauptperson. Auch diese beiden weiblichen Hauptfiguren sind mit ähnlichem Charakter versehen. Ilsa Lund wie Lucrecia verkörpern die Figur der *Femme fatale*, auch wenn Ilsa verletzlicher wirkt als Lucrecia. Und beide sind nicht nur von einem Geheimnis umhüllt, sondern sie entsprechen dem Motiv der *verschwundenen Frau*, das den Alfred Hitchcock mit seinem Krimi *A Lady Vanishes*⁷⁹² für das Kino begründet hatte und das bis zum heutigen Tage unzählige Male variiert und kopiert wurde. In beiden Fällen verbirgt sich hinter dem Verschwinden ein Geheimnis, das mit der Person verknüpft ist. Bei Curtiz ist es Ilsas Ehe mit Victor László, bei Muñoz Molina ist es die Frage nach dem Verbleib des gestohlenen Bildes. In beiden Fällen wird den Liebenden das Happy End verwehrt. Hier verschwindet Ilsa im Nebel Richtung Lissabon, dort verschwindet Lucrecia in der Menschenmasse, ebenfalls in Lissabon.⁷⁹³ Allerdings sollte nicht außer Acht gelassen werden, dass insgesamt jedoch eine grundlegende Veränderung stattgefunden hat. Biralbo bleibt seiner Melancholie und somit Lucrecia treu, wohingegen Rick das Kapitel Ilsa Lund abgeschlossen zu haben scheint, denken er und der Polizeichef Renault doch über den „Beginn einer wunderbaren Freundschaft“ nach. Im Fall von Biralbo jedoch ist die Möglichkeit eines späteren Wiedersehens nicht völlig ausgeschlossen. Weitere Entsprechungen sind bei den Nebenfiguren zu beobachten. In *Casablanca* versucht der Verbrecher Ugarte mit seinen krummen Geschäften, zu Geld zu kommen bei Muñoz Molina haben diese Rolle Malcolm und Toussaints Morton übernommen. Die Figur des Dealers Toussaints Morton ähnelt jener von Ugarte. Und in beiden Fällen werden die Bösewichte, hier Ugarte dort Malcolm, sterben, auch wenn dies im Fall von Malcolm nicht explizit ausgesagt wird. Wenn Biralbo von den beiden Verbrechern Malcolm und Toussaints Morton bedroht wird, verwendet Muñoz Molina das Stilmittel einer markierten

⁷⁹¹ Scheffler, S. 110.

⁷⁹² *A Lady Vanishes*, Regie Alfred Hitchcock, USA 1938.

⁷⁹³ So schon Scheffler, S. 112.

Referenz, wenn er Toussaints Morton fragen lässt, wo er den Satz „Schieß doch, du tatest mir damit einen Gefallen“ schon einmal gehört habe. Der parodistische Charakter diese Zitats manifestiert sich darin, dass Daphne die Frage mit der Bemerkung "In Casablanca, Bogart sagt das zu Ingrid Bergmann" beantwortet. In diesem parodistischen Verständnis liest auch Heymann nachstehendes Zitat. „¿Donde he oído yo eso? Y resulta ser de Casablanca – Es una broma, claro. Era un chiste. Lo que ocurre es que la imaginación del personaje es así, está construida sobre la película.“⁷⁹⁴

Auch die Musikerfiguren sind aufeinander bezogen. Der zur Legende avancierte Sam spielt in *Casablanca* das Piano, war im wirklichen Leben jedoch Schlagzeuger.⁷⁹⁵ Biralbo ist ebenfalls Schlagzeuger. Neben Biralbo kommt zusätzlich der Trompeter Billy Swann sehr prominent in den Blick. Ist in Casablanca Sam bestimmend für die Musik, ist dies bei Muñoz Molina Billy Swann. Im Zusammenhang mit der Musik platziert Muñoz Molina eine weitere markierte Referenz. Allerdings, wie Scheffler ebenfalls beobachtet, orientiert sich der spanische Autor, wie bereits erwähnt, nicht an Curtiz Originaldialog, sondern verwendet jene zum geflügelten Wort erwachsene Variante, die in Wirklichkeit Woody Allens Drama "Play it again, Sam" entstammt. Bei Muñoz Molina heißt es: „Tócala otra vez. Tócala otra vez para mí. – Sam – dijo el“⁷⁹⁶

Dass das Motiv der Suche mit Hilfe von drei Personen gestaltet wird, kann ebenfalls auf *Casablanca* zurückgehen, denn von den Protagonistenpaaren Biralbo-Lucrecia und Rick-Ilsa war bereits die Rede. Daneben finden sich jedoch auch die Paare Louis Renault-Toussaints Morton und Major Strasser-Malcolm. Renault sucht die entwendeten und nun versteckten Visa, Toussaints Morton sucht das entwendete und nun versteckte Cézanne-Gemälde. Major Strasser jagt die Fliehenden bis zum Flughafen, wo diese Richtung Lissabon entkommen, Malcolm jagt die Fliehenden in Lissabon.

Die Gestaltung des Raumes weist Übereinstimmungen auf, die sich nicht auf den gemeinsamen Flucht- und Zielort Lissabon beschränken. Allerdings erreichen diesen Zielort jeweils nur die Frauen, hier Ilsa, dort Lucrecia. Auch die Szenerie des Bahnhofs entspricht jenem aus *Casablanca*. Zwar ist diese in *Casablanca* kurz im Verhältnis zum gesamten Film, dennoch ist der Ort des Bahnhofs von zentraler Bedeutung für die Handlung beziehungsweise für Ricks Entwicklung. Ähnlich verhält es sich bei Biralbo. Sein Zweikampf im Zug mit Malcolm und mit dessen möglichen tödlichen Sturz von

⁷⁹⁴ Heymann, 1991, S. 101.

⁷⁹⁵ Dooley Wilson verkörperte in dem Film *Casablanca* die Rolle des Pianisten Sam. Er war ausgebildeter Schlagzeuger.

⁷⁹⁶ Invierno, S. 80.

der Plattform wird für Biralbos weiteren Weg bestimmend. Nimmt dieser nun als Giacomo Dolphin eine andere Identität an und taucht in der Anonymität der Großstadt Madrid unter, so flieht Rick in die Metropole Casablanca und lebt fortan quasi im Hinterzimmer seines Cafés. Aus den Geschehnissen in der Welt, hier der Zweite Weltkrieg, dort die Unterdrückung durch das Franco-Regime, halten sich beide fortan heraus.

Die Gestaltung des Ortes der Bar kann ebenfalls von *Casablanca* angeregt sein. In Casablanca wie in *Invierno de Lisboa* treffen wir auf Bars, in denen Musik gemacht wird. Hier *Rick's Café Americain*, dort das *Metropolitano* in Madrid oder das *Lady Bird* in San Sebastian. Daneben gibt es im Roman auch noch in Lissabon die obskure Bar Burma. Alle diese Lokale befinden sich in einem metropoliten Kontext. Die beiden Hauptlokale symbolisieren darüber hinaus Hoffnung und Freiheit. Im Fall von *Casablanca* verweist das *Café Americain* auf das Land der Freiheit, das Ziel der vor Verfolgung Fliehenden. Das *Lady Bird* ist nicht nur mit einem englischsprachigen Begriff besetzt, sondern postuliert mit dem Symbol des Marienkäfers auch den Glücksbringer und Hoffnungsträger. Freiheit und Glück liegen bekanntlich sehr nahe beisammen. Das *Metropolitano* suggeriert ebenfalls die Freiheit der weiten Welt, fern jeder provinziellen Enge. Diese Weitläufigkeit benötigt Biralbo, damit er sich vor seinen Verfolgern verstecken kann. Schließlich fällt auf, dass in beiden Werken als Städte lediglich Metropolen von Bedeutung sind. Im Fall von Muñoz Molina sind dies neben Madrid und San Sebastian auch noch Berlin und Stockholm, im Fall von Curtiz Film sind dies Paris und Casablanca. Für beide Werke gilt der Zielort Lissabon und beide Werke tragen den Namen einer Metropole im Titel.

Betrachtet man die in den Werken behandelten Thematiken, so findet sich auch hier eine sehr große Anzahl von Entsprechungen. Beide Geschichten sind wie, oben bereits skizziert, beherrscht vom Thema der Flucht. In die Geschichte der Flucht wird ebenfalls in beiden Werken eine Liebesgeschichte eingeflochten. Und in beiden Fällen sind Liebesgeschichte wie Fluchtgeschichte mit dem Charakter des Melodrams ausgestattet. In beiden Fällen gerät die Frau in Liebesnöte, ist doch Ilsa Lund mit Victor László verheiratet und Lucrecia mit Malcolm, weshalb beide Frauen ihre Liebe zu den männlichen Protagonisten, zu Rick beziehungsweise zu Biralbo nicht offen bekunden können. Die Atmosphäre des Melodrams gestaltet in beiden Werken zusätzlich die Musik mit aus. In jedem Stoff gibt es "ein Lied" der Liebenden. Für Rick und Ilsa ist es *As time goes by*, für Biralbo und Lucrecia wird die Melodramatik mit *All the things you are*

verstärkt. Auch die Krimihandlung liefert in beiden Werken eine Vielzahl von Entsprechungen. In beiden Fällen geht es um gestohlene Objekte, die nun verschwunden sind und später wieder auftauchen werden. In *Casablanca* dreht sich alles um die Visa, bei Muñoz Molina suchen alle Beteiligten Cézannes Gemälde des Gebirges von *Montagne Sainte-Victoire*. Beide Objekte stehen für Freiheit und sorgenfreies Dasein. In beiden Fällen sterben Menschen auf der Suche nach diesen Objekten. In *Casablanca* wird Ugarte diese Jagd nach den Objekten nicht überleben, im Fall von *Invierno en Lisboa* kommt im wahrsten Sinne des Wortes Malcolm unter die Räder. Verbunden mit diesen Diebstählen ist auch das Thema des Schwarzmarkthandels. Außerdem taucht in beiden Texten das Motiv der dialektalen Sprachfärbung auf. Sprechen in *Casablanca* auf komische Weise die Flüchtlinge Herr und Frau Leuchtag sehr gebrochen Englisch, so wird dies, wohl in parodistischer Absicht, auch von Muñoz Molina aufgegriffen mit der Figur von Floro Bloom, der ebenfalls mit einem komischen amerikanischen Akzent spricht. „Der ludische Umgang mit literarischen und kinematographischen Strukturen zeigt deutlich die parodistische Haltung Muñoz Molinas.“⁷⁹⁷

Zitate und Verweise auf *Casablanca* lassen einen hohen Wirkungsgrad der zitierten oder assoziierten Elemente erwarten. Darüber hinaus bietet *Casablanca* die Möglichkeit zur subtilen Systemkritik. Vereint *Casablanca* Stilelemente unterschiedlicher Genres, so war der Film auch als Propagandafilm gegen das nationalsozialistische Regime Hitlers konzipiert. In dieser Lesart der Systemkritik gegen das nationale Franco-Regime darf auch Muñoz Molinas Roman gelesen werden.

Schließlich sind beide Werke in besonderem Maße dem Genre des *Film noir* verpflichtet. „Muñoz Molina orientiert sich des weiteren ebenso am Stil des *Film noir* als genreübergreifende Konstituente des Romans. Dies zeigt sich sowohl in der Erzähltechnik allgemein, als auch an der Erzählhaltung der ludischen Transformation der gängigen Materialien des Film noir.“⁷⁹⁸

Casablanca ist jedoch nicht nur ein Film, sondern der Prototyp jener speziell ausgeformten Variante innerhalb des *film noir*, der die Krimihandlung mit dem Melodram gleichwertig verknüpft.⁷⁹⁹ Somit verweist Muñoz Molina auf ein ganzes Genre

⁷⁹⁷ Scheffler, S 117.

⁷⁹⁸ Scheffler, S 117.

⁷⁹⁹ „Un factor, que condiciona la lectura, porque aumerge al lector en el mundo del cine y le predispone a desvelar connotaciones cinematográficas en personajes y situaciones de los textos. Desde esa perspectiva, los rasgos de la personalidad de Darman en *Beltenebros* y del Kim evocado por Forcat en *El embrujo* descubren su afinidad con el model de héroe detectivesco encarnado en el cine por Humphrey Bogart.“ Mari Jorge, *Embrujos visuales: cine y narración en Marsé y Muñoz Molina*, in revista de Estudios Hispánicos, 31,3, 1997, S. 452.

und erhofft sich dabei womöglich dasselbe Potential für seinen Roman. Vielleicht könnte er auch Prototyp eines intermedialen Textes sein. Der spanische Autor würde jedoch wohl eher von einem Archetyp als von einem Prototyp sprechen. Er erklärt, dass er von einem mythologischen Grundkonzept ausgehe, welches von einer Kultur zur anderen weitergereicht werde. So sieht er die Bilder in Filmen nicht als wörtliche Zitate, sondern vielmehr als jene mythologischen Konzepte, die vielmehr im Unterbewusstsein, denn an der Oberfläche wirken. „Los Iconos de las películas ... no son citas exactas ... vienen del subconsciente colectivo, grandes construcciones míticas.“⁸⁰⁰ Einerseits ist Muñoz Molina von diesen Konstruktionen angeregt und greift auf ihre Gestaltung in *Casablanca* zurück. Andererseits werden sie parodistisch relativiert. Dies ergibt eine postmoderne Haltung zu den großen mythischen Erzählungen.

Muñoz Molina erweist sich, wie im direkten Vergleich deutlich geworden ist, als bewusster Konstrukteur intermedialer Bezüge. Liest sich *El invierno en Lisboa* wie das Drehbuch zu einem *Film noir*, so weiß Muñoz Molina, dass er sich dieser besonderen Erzähltechnik bedient hatte. „La acción en Lisboa está fraccionada en varios flash-bacas, cada uno de los cuales podría corresponder a una secuencia fílmica.“⁸⁰¹ Muñoz Molina will mit seinem intermedialen Erzählen die "mythischen Konstruktionen" aus dem als vorteilhaft empfundenen Kultfilm *Casablanca* in die Gegenwartsliteratur übertragen.

⁸⁰⁰ Heymann Jochen: *La escritura del cine y la escritura del jatt: El invierno en Lisboa, de Antonio Muñoz Molina*, Hispanorama Nr. 55, 1990, S. 80 f.

⁸⁰¹ Heymann, 1990, S. 81.

4.6.6.1. Motivische Entsprechungen in *Casablanca* und *El invierno en Lisboa*

Musiker	Sam	Billy Swann
Suchende I	Ugarte	Toussaints Morton
Suchende II	Major Strasser	Malcolm
Ort		
Zielort der Flucht	Lissabon	Lissabon
Bahnhof/ Zug	Bahnhof Paris	Zug kurz vor Lissabon
Bar	Rick's Cafe Americain	Metropolitano/Lady Bird
Metropolen	Casablanca/Paris	San Sebastian/Madrid/ Lissabon/Berlin
Thematik		
unerfüllte Liebe	x	x
Diebstahl	Visa	Gemälde
Schwarzmarkthandel	Ugarte	Toussaints Morton
desillusioniert/unpolitisch	Rick	Biralbo
Thema Flucht	Ilsa/Laszló	Lucrecia/Biralbo
fremde Sprachen	x	x
Polizei will verhaften	x	x
Atmosphäre Film Noir	x	x
Atmosphäre Melodram	x	x
Musik		
Musikinstrumente	Schlagzeug/Piano	Schlagzeug/Trompete Piano
gemeinsames Lied	As Time goes by	All the things you are
Zeit	1946	Ende der Sechziger bis Mitte der Siebziger

4.6.7. Zusammenfassung

Wie wir gesehen haben, begegnet uns zunächst Kino als geographischer Ort, als ein in der Gesellschaft verankerter Ort. Allerdings ist dies nur auf den ersten Blick eine äußere Ebene von Kino, da dieser Ort sofort mit seiner Nennung eine Brechung erfährt. Das Hotel, in dem wir dem Protagonisten begegnen werden, wird von Beginn an mit einem Kino verglichen. Dieser Vergleich wird potenziert durch die Angabe, es handle sich bei diesem Kino um einen Ort, der einem Tempel gleiche. Somit kann man das Geschehen auch als eine weihevollen Filmhandlung verstehen.

In der Tat ist der gesamte Roman im Stile eines Films der Serie Noir gestaltet.⁸⁰² Immer wieder erleben wir Szenen, die in ihrem inneren Aufbau einer Filmszene gleichen. Dies ist kein Zufall, kennen sich die Helden doch mit Film sehr gut aus, ja sind gleichsam wahre Cineasten.

Daraus ergibt sich eine besondere Bewertung für das Spannungsfeld zwischen Realität und Imagination. Diese Bewertung ist bei Muñoz Molina als bewusstes Mittel der Parodie und Ironie eingesetzt. In der Parodie sind die Protagonisten von der Rezeption von Film bestimmt.⁸⁰³ Auf der Ebene der Parodie geht dies soweit, dass die Helden um den Fortgang der Geschichte zu wissen scheinen, da sie die jeweilige Situation so oder so ähnlich bereits ein Dutzend Mal im Kino erlebt hatten. Arnscheidt ist davon überzeugt, dass Muñoz Molina davon ausgehe, seine Leser würden die zitierten Filme kennen und hätten die auf der Leinwand erzählten Geschichten untereinander weitererzählt, wodurch diese nach und nach in das kulturelle Gedächtnis aufgenommen wurden.⁸⁰⁴

Allerdings zeigt auch Molina, wie wir bereits bei Chirbes oder Llamazares beobachten konnten, dass von der Fiktionalität eine generative Kraft auf die Wirklichkeit ausgeht. Die Schauspieler und Filme erweisen sich deshalb als vorbildsfähig, da sie ohne Biographie, also ohne Vergangenheit auskommen. Die Hommage an Kinofilme bezieht sich auf die Gesamtstruktur des Romans, der im Stil des *Film Noir* gestaltet ist. Viele Szenen gleichen Filmszenen in der diesem Genre eigentümlichen Atmosphäre.

⁸⁰² „En consecuencia, nos hallamos ante una estructura documental presente en la estética cinematográfica negra.“, Aguilera, S. 393.

⁸⁰³ Der deutlichste Verweis auf Kino ist das wörtliche Zitat aus *Casablanca*, Navarro, S. 32.

⁸⁰⁴ „kann Antonio Muñoz Molina zumindest bei den Lesern seiner und älterer Generation davon ausgehen, dass sie sich an eine entsprechende Szene aus Robert Siodmaks Film von 1944 erinnern, in der der Protagonist Scott Henderson in einer Bar eine nervöse junge Frau, die später gesuchte Phantom Lady, anspricht. Er kann dies auch deshalb, weil seine Zeitgenossen in einer Welt aufgewachsen sind, in der das Kino ein beinahe alternativloses ... Freizeitvergnügen darstellte.“, Arnscheidt, op. cit., S. 203.

Wegen dieser Nähe zum *Film Noir* und wegen der leitmotivisch eingesetzten Rezeption von Film scheint das Medium zu verschwimmen. Oft weiß weder der Leser noch können die Protagonisten mit eindeutiger Klarheit sagen, ob sie die Figuren eines Romans sind oder ob wir einen Film sehen.

Für die Parodie werden neben dem Mittel der Musik ausschließlich Dialoge und Szenen aus Kinofilmen verwendet. Dies geht soweit, dass die Parodie an der ein oder anderen Stelle sogar als Zitat kenntlich gemacht wird.

Jedes Mal, wenn ein konkreter Filmtitel oder Filmschauspieler zitiert werden, eröffnet der Autor einen cineastischen Diskurs. Unweigerlich werden wir hierdurch über bestimmte Filme und Akteure informiert. Jetzt läuft parallel zum Geschehen im Roman quasi zusätzlich eine Filmhandlung ab, sehen wir neben den Protagonisten des Buches auch noch Filmschauspieler. Erzähltechnisch gleicht dies einer Dehnung, wodurch hiermit automatisch sich das Erzähltempo verlangsamt.

Zu diesen benannten Vergleichsgrößen zählt Curtiz' Filmklassiker *Casablanca*, wie auch der Vergleich zwischen Roman mit der filmischen Vorlage deutlich gemacht hat. Dort wurde die Frage geklärt, inwieweit Lucrecia ein Pastiche von Ilsa Lund alias Ingrid Bergman darstellt und Biralbo als Pastiche von Rick Blaine alias Humphrey Bogart zu lesen ist. Weshalb beide Stoffe ausgerechnet Lissabon als zielgerichteten Ort der Handlung gewählt haben. Nach diesem Vergleich darf sogar die Frage gestellt werden, ob bei *El Invierno en Lisboa* tatsächlich nur eine Hommage vorliegt oder ob wir es hier gar mit einer Kopie zu tun haben, welche sich am Rande des Plagiats bewegt, wobei lediglich das Medium gewechselt wurde? Lawrence Rich spricht mit Blick auf Muñoz Molinas Roman von einem Produkt, welches „das Populäre“ intertextualisiere.⁸⁰⁵

In jedem Fall gleicht die Menge der Filmzitate, Anspielungen und filmischer Narrativik in ihrer Summe einer Vermengung der Medien. Sehe ich mit *El Invierno en Lisboa* nun einen Film oder lese ich tatsächlich ein Buch? Oder entsteht bei dieser Form von Intermedialität gar ein neues Medium in Form eines Buches? Zwar nicht vom Medium so doch von einem neuen Genre spricht Lawrence.⁸⁰⁶ Schließlich würde ich der Lesart von Lawrence folgen, der Muñoz Molinas Roman in der Summe all seiner

⁸⁰⁵ „El invierno en Lisboa is a homage to Raymond Chandler and Alfred Hitchcock. The novel is in fact Muñoz Molina's first full-length exercise in intertextualizing the popular.“, Rich, Lawrence: The narrative of Antonio Muñoz Molina, Peter Lang, New York, 1999, S. 81.

⁸⁰⁶ „In its use of film as an explicit intertext, El invierno en Lisboa is a metafictional text that self-consciously foregrounds the use of the one genre for the creation of another.“ in Lawrence, op. cit., S. 84.

intermedialen Bezüge als einen Text versteht, der den *desencanto* zum Ausdruck bringt. Beim *desencanto* handelt es sich um jene Desillusionierung der Spanier, die den Glauben an einen politischen Fortschritt und soziale Ideen verloren haben. Diese Desillusionierung rührt in erster Linie von dem unter den politischen Parteien getroffenen Schweigepakt bezüglich der Ereignisse während der Franco-Zeit, um die Transición, den Übergang zur Demokratie, zu erleichtern. Doch Muñoz Molina gehört zu den Autoren, die gegen das Vergessen jenes düsteren Kapitels spanischer Geschichte anschreiben.⁸⁰⁷ Muñoz Molina weist sich, wie im direkten Vergleich deutlich geworden, als bewusster Konstrukteur intermedialer Bezüge aus.

⁸⁰⁷ „My hypothesis has been that Muñoz Molina’s work is an expression of Spain’s „desencanto,“ not only on the level of theme and content, but also on the level of form and structure. The implication is that the technical strategies – including his generic parodies and historiographic metafiction – must not be viewed simply as abstract social experiments or divertissements, but rather as sources of contemporary social commentary.“, Lawrence, op. cit., S. 113.

Bilddokumente zu *El invierno en Lisboa*



Nr. 65
Unter dem Titel *La Dama Desconocida* lief Robert Siodmaks Thriller *Phantom Lady* in den spanischen Kinos.



Nr. 66
In Muñoz Molinas Roman *El Invierno en Lisboa* sind filmische Referenzen aus den beiden Filmen *Casablanca* und *Phantom Lady* die zentralen Bezugspunkte intermedialen Erzählens.



Nr. 67
Filmplakat zu *Phantom Lady*



Nr. 68
Dieses Bild von Paul Cézanne hat Lucrecia angeblich Malcolm gestohlen und verkauft. Es handelt sich um das Werk *Montagne Sainte-Victoire* (um 1904).

5. Ideales Kino für ein ideales Leben - Cuentos de Cine

Es wurden neben Romanen auch Kurzgeschichten wichtiger Autoren in diese Untersuchung aufgenommen, da die Kurzgeschichte in all ihrer facettenreichen Erscheinungsform, wie Rico in seiner Literaturgeschichte ausführt, aktuell einen großen Aufschwung erlebt.⁸⁰⁸ Diese Bedeutung unterstreicht auch Pulido Tirado in seinem Resümee zur Theorie der Spanischen Kurzgeschichte in den Neunzigern.⁸⁰⁹ Einen wichtigen Grund für den enormen Aufschwung der Kurzgeschichte sieht Pulido in der Zahl vergebener literarischer Preise für dieses Genre sowie in einer intensiven Herausgeberschaft verbunden mit großer Wertschätzung des Genres durch die Kritik.⁸¹⁰ Francisco Gutierrez Carbajo kommt in seiner Zusammenstellung literarischer Anthologien allein zu Kino und Film auf eine erstaunliche Menge an Texten, die seit Beginn der Filmkunst das Medium Film in den Geschichten reflektieren, begonnen mit Francisco Ayala bis hin zu Santiago Segura.⁸¹¹ Besonders sei hier auf die in der Bibliografie aufgeführten Anthologien der Neunziger verwiesen.⁸¹² Borau, ebenfalls Herausgeber zahlreicher Anthologien mit Geschichten zu Film und Kino, hält fest, dass Kino seit einhundert Jahren unseren Erfahrungshorizont mitbestimmt.⁸¹³

5.1. Juan Madrid - *El tigre de Entrevías*

Die Kurzgeschichte *El tigre de Entrevías* entstammt aus Juan Madrids Buch *Jungla*⁸¹⁴, einer Sammlung von Großstadtgeschichten, und ist im spanischen Original erstmals 1988 erschienen. Bei dem Dschungel, in dem sich die Handlungen abspielen, handelt es

⁸⁰⁸ „El cuento vuelve a retomar en los años actuales en España, el interés por contar una historia. Es decir, se vuelve, de alguna manera, al concepto tradicional del cuento, de raigambre decimonónica, en el que lo narrativo constituye el elemento esencial del cuento, sea en forma de historia fantástica, de evocación memorial o de crónica urbana.“ in Rico, S. 464.

⁸⁰⁹ „El interés por el cuento en España ha destacado de forma notable en los años ochenta y noventa recordando otras épocas como principios del siglo XX y la década de los cincuenta en las que este género literario gozó de un abundante cultivo y un prestigio no menos importante.“ Pulido Tirado, Genara: *La teoría del cuento en la España de los años noventa. Un balance*, S. 561.

⁸¹⁰ „El éxito de las antologías de cuentos es sintomática y peculiar de esta época y constituye una manifestación editorial que está teniendo una buena acogida en el público español, si bien es cierto que no faltan críticos que atribuyen tal éxito a razones de mercado.“ Pulido, S. 574.

⁸¹¹ Gutiérrez Carbajo, Francisco: Antologías de cuentos de cine in: Romera Castillo und Gutiérrez Carbajo, *El cuento en la década de los noventa*, S. 415 – 437.

⁸¹² Gutiérrez Carbajo, S. 437.

⁸¹³ „Conocemos, identificamos muchas cosas porque las hemos visto previamente en el cine. Es allí donde todos hemos descubierto el primer beso. ... Lo mismo con la muerte : casi siempre hemos asistido a la muerte en el cine. ... Es decir, todos hemos descubierto el amor y la muerte en el cine, y a través de él nos han llegado esas primeras imágenes esenciales para nuestra existencia.“ Borau, *Presencia del cine en la obra de Martín Gaité*, S. 51.

⁸¹⁴ *El tigre de Entrevías* in: Madrid Juan, *Jungla*, Ediciones B, Barcelona, 1988.

sich um die spanische Hauptstadt. Der Autor Madrid bedient sich hierbei eines schonungslosen Realismus. Diese Radikalität wurzelt in seiner langjährigen Tätigkeit als Journalist, wie er im Vorwort zu *Dschungel* selbst betont. „Diese Erzählungen sind hart und unbarmherzig. Ja, ich würde fast sagen, tragisch. Doch sie sind mit Liebe und Sanftmut geschrieben, aber auch mit Wut. Während meiner jahrelangen Tätigkeit als Reporter der Rubrik Vermischtes beim Wochenmagazin *Cambio 16* habe ich viele Dinge gesehen, manchmal sogar zu viele, Dinge, die einem die Haare zu Berge stehen lassen. Mir jedenfalls haben die Haare zu Berge gestanden und das nicht nur einmal.“⁸¹⁵ Madrid gilt als Erneuerer der *nueva novela negra* bzw. der *nueva novela urbana europea*⁸¹⁶. Der Kurzvariante dieser literarischen Form kann man in der vorliegenden Sammlung nachspüren. Martín Nogales nennt ihn einen Autor von „relatos criminales“ bzw. von „cuentos de terror“.⁸¹⁷ In den insgesamt 29 Geschichten begegnet man den Bewohnern Madrids, hört, was sie sagen, versteht, wie sie denken und spürt, wie sie fühlen. Zu diesem Leben in der Großstadt gehört selbstverständlich auch die Welt des Kinos. Dabei besetzt er das Kino mit einer gänzlich verschiedenen Funktion.

In der Geschichte *El Presentimiento*⁸¹⁸ präsentiert uns Madrid das Kino als gesellschaftlichen Ort, an dem man Leute trifft und gesehen wird. Hier wird es in seiner Funktion als eine von vielen Möglichkeiten des Zeitvertreibs in der Großstadt präsentiert, wenn der Protagonist Marcos mit Carmina ins Kino geht. „Ihm gefiel es, dass die Männer sie anguckten, wenn sie gemeinsam ins Kino gingen.“⁸¹⁹

In der Polizeistory *Habitación 316*⁸²⁰ überrascht ein Ehemann seine Frau im Hotel in flagranti. Er erschießt den flüchtenden Liebhaber, Blut spritzt überall. Während der Kommissar sich den Tatort anschaut, sinniert er über dieses Hotel, das früher eine billige Absteige gewesen sei für „Tunten und abgehalfterte Nuten“. Aber das habe sich seit einiger Zeit geändert. Nach dem soeben erlebten Massaker klingt das sehr zynisch. Und ganz zum Schluss, wenn die Polizisten das Hotel verlassen, rückt schließlich das Kino ins Blickfeld. Somit wird eine Gegenwelt zur Realität gezeichnet. „Salimos a la calle. En el cine Carretas ponían *Secretarias calientes* y *Vacaciones en Lesboa*“⁸²¹ Es werden also zwei Filme der Softpornokategorie zitiert, wie sie in den Siebzigern ohne Ende landauf landab gedreht wurden. Die Titel sind austauschbar. Dadurch, dass

⁸¹⁵ Madrid, Juan, *Jungla*, S. 11.

⁸¹⁶ www.wikipedia.org/wiki/Juan-Madrid (17.03.2009).

⁸¹⁷ Martín Nogales in: Rico, S. 464 f.

⁸¹⁸ Madrid, *Jungla*. S. 127 – 134.

⁸¹⁹ Madrid, op. cit., S. 130.

⁸²⁰ Madrid, *Jungla*. S. 159 – 166.

⁸²¹ Madrid, op. cit., S. 166.

Madrid den Blick unmittelbar nach dem Blutbad auf solche Filme richtet, die auch immer das frivole Spiel mit der Untreue auf amüsante Weise thematisiert haben, entsteht ein ironisch, fast zynisch geführter Diskurs zwischen Film und Wirklichkeit. Ist im Film Promiskuität ein Tatbestand, der zur Heiterkeit Anlass gibt, so folgt im realen Leben als Antwort darauf rohe und schonungslose Gewalt.

Auf der Internetseite "La Gangsterera" wird Madrid als Autor bezeichnet, der sich am Strengsten an die Regeln der *novela negra* hält und dabei kritisch über die Wirklichkeit Spaniens reflektiert.⁸²²

Im *Tiger aus Entrevías* verknüpft Madrid nun beide Ebenen, die der Realität und die des Kinos, indem er die Handlung in das Kino verlegt. Wiederum wird auf unbarmherzige Weise gezeigt, wie im Moloch der Großstadt ein Mensch hingerichtet wird und im eigentlichen Wortsinn vernichtet wird. Wir betreten mit dem Protagonisten Fernandito Dorado, genannt Zwei-und-zwei, das Kino. Und gleich zu Beginn erfahren wir, dass es das Kino sein wird, das für seinen Untergang verantwortlich ist. „Es war das Kino, das ihn zugrunde richtete. Seine unerschütterliche Leidenschaft für die Dunkelheit des Kinos.“⁸²³ Diese Dunkelheit benötigt Dorado, um seiner Sucht und seiner Arbeit nachgehen zu können, bietet er im Kino doch seine sexuellen Dienste an. „Todas las mañanas, Dos más dos sacaba su entrada y se colocaba en la fila penúltima de Carretas y enseguida empezada a suspirar y a moverse.“⁸²⁴

In aller Nüchternheit wird der Arbeitsplatz Kino als Ort für Prostitution dargestellt. Nüchtern wird gerechnet, welche Dienstleistungen zu erbringen sind, damit sich ein Arbeitstag lohnt.

Para Fernandito una buena mañana era conseguir dos servicios en la sala y un viaje a los retretes. En los retretes, lo que él hacía costaba cuatrocientos y luego se lavaba la boca en el grifo y hacía gárgaras. Con una buena mañana, Fernandito pagaba la pensión, con derecho a cocina y lavado de ropa, y tenía para sus gastos:⁸²⁵

⁸²² „El autor es uno de los más fieles seguidores españoles de las pautas de la novela negra tradicional. Retoma la faceta social de esta, para narrar las vivencias de una fauna de personajes en busca de un presente, en un momento de cambio no siempre tranquilo. Nos pinta con retazos costumbristas, una marginalidad muy nuestra, que sirve de base a una reflexión crítica de la realidad española.“ in: www.free.fr/fichaJuan%20Madrid.htm (vom 26.02.2008).

⁸²³ Madrid, Jungla, S. 15.

⁸²⁴ Madrid, Jungla, S. 15.

⁸²⁵ Madrid, Jungla, S. 16.

Dieser Arbeitsplatz bietet ihm Sicherheit und verschafft ihm gesellschaftliche Anerkennung. So erfahren wir, dass „niemand so geachtet war in der Calle de la Cruz wie er.“⁸²⁶

Zu den zuvor erwähnten Ausgaben gehörten auch das Kino für den Nachmittag, dessen Vorstellung er dann in Ruhe genießt. Ganz anders als vermutet, erfahren wir, dass Fernandito ein wahrer Cineast ist, der keine Erstaufführung auslässt.⁸²⁷ Kino ist also gleichzeitig jener Ort, der kulturellen Genuss oder sogar die Möglichkeit für Bildung bietet.

Grundlos wechselt Fernandito eines Morgens sein Stammkino und begibt sich in die Dunkelheit eines anderen. Er hoffte auf Abwechslung. Der Leser weiß jedoch rasch, dass sich in Person des frustrierten, mittelmäßigen Boxers und Titelgebers Tiger aus Entrevías in diesem Kinosaal das Unheil zusammenbraut. Fernandito missdeutet in der Dunkelheit eine Geste des Tigers und folgt diesem auf das Klo. Was dort geschah, bekommt der Leser in überaus drastischer Form vor Augen geführt. Als die Polizei eingetroffen ist, muss sich einer der Polizisten beim Anblick von Fernanditos Leiche erbrechen. „No pudieron sacarle la cabeza del water. Tuvieron que romperlo. Y ni el señor Juez, ni nadie, reconoció a Fernandito.“⁸²⁸

Kino ist nun also zum Ort größtmöglicher Gewalt geworden. So zertrümmert die Kloschüssel in einzelnen Porzellansplittern daliegt, so präsentiert sich auch Juanitos Kopf. Der Schluss überhöht die tragische Geschichte Juanitos ins Absurde, womit das Kino schließlich zu einer Art Mahnmal dafür wird, was geschehen kann, wenn jemand aus purem Vergnügen zur falschen Zeit am falschen Ort ist. „Los trozos de cabeza y de seso de Fernandito, alias Dos más dos, no había quien los recogiera. Las mujeres de la limpieza dijeron que aquello no, que no eso no era para ellas.“⁸²⁹

In Negation zum gängigen Märchenschluss könnte man hier also formulieren: Obwohl Juanito Dorado gestorben ist, befindet er sich immer noch in diesem Kino.

⁸²⁶ Madrid, Jungla, S. 16.

⁸²⁷ Madrid, Jungla, S. 16.

⁸²⁸ Madrid, Jungla, S. 17.

⁸²⁹ Madrid, Jungla, S. 17.

5.2. José María Merino - *El niño lobo de cine Mari*⁸³⁰

José María Merino liefert in seiner kurzen Geschichte eine Fülle von Referenzen zu Film und Kino. Er bringt uns das Kino als Architektur nahe, als Teil eines kulturellen Zeitdokuments. Verwendet das Medium Film, um emotionale Zustände sichtbar werden zu lassen. Außerdem kommt hier eines der Hauptmotive bei der Betrachtung von Literatur und Film in besonderer Ausformung zum Tragen. Merino präsentiert in *El niño lobo de cine Mari* die Spannung zwischen Fiktion und Wirklichkeit, die sich mit der Rezeption von Film fast immer einstellt, auf ungewöhnliche, fantastische Weise. Dabei wird das Kino mit seinen Filmen selbst zur Metapher und steht für Schutz und Rettung. Es steht damit in exakter Umkehrung zu Madrids Ausformung von Kino, in dessen Dunkelheit Platz ist für Menschenverachtung, Ausbeutung und brutalste Gewalt.

Kurzzinhalt

El niño lobo de cine Mari erzählt die Geschichte des Jungen Pedro. Dieser wird beim Abbruch eines Kinos inmitten der Baustelle entdeckt. Es stellt sich heraus, dass er schon über dreißig Jahre ist, auch wenn er wie ein neunjähriges Kind aussieht. Eine Ärztin untersucht und beobachtet ihn; zunächst ohne Ergebnis. Als Wolfskind möchte sie ihn nicht bezeichnen, da er keine der damit üblichen verbundenen psychischen Störungen aufweist. Allerdings kann er auch nicht sprechen, vielleicht verweigert er sich aber auch nur der Kommunikation. Da nimmt die Ärztin den Jungen mit in ein Kino, bringt ihn also an den Ort, an dem man ihn gefunden hat. Hier erfährt die bereits ohnehin fantastische Geschichte eine enorme Steigerung des Fantastischen. Am Ende wird der Junge die Linie zwischen Zuschauerraum und Leinwand durchschreiten und Teil des Filmes sein. Und wieder ist der Junge, wie damals vor dreißig Jahren, unauffindbar verschwunden. Die auktorial geschilderte Geschichte folgt den Untersuchungen der Ärztin, die von Dehnungen und Rückblenden unterbrochen sind.

Thematisch reiht sich diese Geschichte ein in eine Reihe von Fantasy-Texten, die zeigen, wie die imaginierte Welt, die Fiktion in die Wirklichkeit eingreift oder diese überdeckt.⁸³¹ Zudem kann man die Geschichte als exemplarisch innerhalb Merinos Narrativik betrachten, behandelt sie doch eines der zentralen Themen des Autors, die

⁸³⁰ *El niño lobo de cine Mari* von José María Merino stammt aus dem Jahre 1982; erstmals erschienen in *Cuentos del reino secreto*, hier zitiert nach Vallejo Jesús Fernández: *Cuentos de Cine*, a.a.O., S. 141 ff.

⁸³¹ „El tema de este cuento es uno de los preferidos por el autor: la ficción de los mundos imaginarios interfiere de tal modo en la realidad cotidiana que llega a suplantarla.“ Santos Alonso, S. 294.

Suche nach der Identität, wie auch Charcán Palacios herausstellt.⁸³² Grundsätzlich, so erklärt Charcán, stellt sich bei Merino der Mensch dem Kampf mit dem Universum. Auch dies lässt sich exemplarisch an *El niño lobo de cine Mari* nachspüren.⁸³³ In all seinen Texten beschreibt Merino einen symbolischen Raum. Hierfür, so Álvarez Méndez in ihren Betrachtungen zum symbolischen Raum am Beispiel der Geschichte *El viajero perdido*, sei Merino bekannt und dies bereits seit seiner 1982 herausgegeben Sammlung *El reino secreto*, der die hier untersuchte Kurzgeschichte entnommen ist.⁸³⁴

Kino als Teil unserer Kulturgeschichte

Man ist dabei, das *Kino Mari*⁸³⁵ abzureißen. Vom Kino ist nichts mehr übrig, nur noch die Wand der Toilette, an der einst die Urinale angebracht waren, deren Ränder sich noch im Putz abzeichnen. Aus dieser Staubwolke heraus tritt plötzlich das Kind. „El niño apareció cuando derribaron el Cine Mari... La máquina echó abajo la última pared del sótano, en la que se marcaban las huellas grotescas que habían dejado los urinarios, los lavabos y los espejos... tras la polvareda, apareció el niño.“⁸³⁶

Von der grundsätzlichen Intention der Geschichte, die im Folgenden noch dargelegt wird, präsentiert Merino durch die Auswahl der Szenerie, auch einen Teil westlicher Kulturgeschichte, die in den Siebzigern und zu Beginn der Achtziger des vergangenen Jahrhunderts auch vom Niedergang der Kinokultur und dem damit verbundenen Abriss einer Vielzahl von Lichtspielhäusern verknüpft war.

Die Aussagen der Ärztin lassen den Schluss zu, dass es sich bei Kino um ein Kulturangebot handelte, das einerseits in Spannung mit der ländlichen Gegend stand, andererseits, abhängig von Bildung und Erziehung, möglicherweise als moralisch bedenklich erachtet wurde. „La doctora era poco aficionada al cine, sobre todo por una

⁸³² „La primera, extensible a toda su obra, se cristaliza en un ainesante búsqueda de la identidad.“ Charcán Palacios: *Temas y modelos clásicos de la literatura fantástica en los cuentos de José María Merino*. S. 275.

⁸³³ „Se situaría el ser humano como género diferenciado de las demás especies orgánicas, inertes o metasensibles que comparten con él los espacios físicos o no de un vasto universo. Un universo que es proclive a intrusiones entre planos de existencia, a contaminaciones de lo fantástico en lo real, en fin, de la ficción en la vida y viceversa.“ Charcán Palacios, S. 275.

⁸³⁴ „Como muestra de esta capacidad simbólica del espacio en los relatos de los años noventa escogemos los cuentos de José María Merino, figura matizados por connotaciones espaciales mágicas y metafóricas. ... el carácter fantástico y la simbología del espacio del sueño deja sentir ya su relevancia en los Cuentos del Reino Secreto.“ Álvarez Méndez, Natalia. *Simbología espacial en el viajero perdido*, S. 278.

⁸³⁵ *Cine Mari* war ein Kino in Leon, das in den Siebzigern abgerissen wurde.

⁸³⁶ Vallejo, S. 144 f.

falta de costumbre que provenía de su origen rural, de un internado severo de monjas y de una carrera realizada con bastantes esfuerzos y poco tiempo de ocio.“⁸³⁷

Kino wird hier also auch negativ besetzt, da die Karriere nur wenig Freizeit biete, Kino aber „für Müßiggang“ stehe. Damit sind mit der Ärztin und dem im Kino aufgefundenen Kind personale Gegenpositionen besetzt, wovon zunächst jedoch nur der Leser unterrichtet ist. Von Beginn an wird deutlich, dass das gesamte geistige Universum bestimmt ist von der Welt des Kinos, einer Welt, die Zuflucht und Schutz bietet. Ein Blick auf den ersten Absatz der Geschichte sowie den Schluss, wird diese Behauptung bestätigen. Die Ärztin hatte das Kind untersucht und nichts pathologisches festgestellt. Doch hätte sie die Gehirnströme zu lesen gewusst, dann hätte sie in ein erstaunliches Universum geblickt. „si hubiese podido leer el mensaje contenido en los impulsos que habían determinado aquellas líneas sinuosas, se hubiera sorprendido al encontrar un universo tan exuberante“⁸³⁸

Es folgen, ohne dass es äußerlich kenntlich gemacht wäre, vier nahtlos aneinander gereihete Situationen aus Hollywoodfilmen. Diese Erzähltechnik entspricht einem Drehbuchcharakter.⁸³⁹ Den Anfang macht eine etwas grotesk wirkende Szenerie, da aus Sicht eines Musikinstruments erzählt wird. „el niño era un pequeño corneta que tocaba a la carga en el desierto, mientras ondeaba el estandarte del regimiento y los jinetes de Toro Sentado preparaban también sus corceles y sus armas,“⁸⁴⁰ Die Szenerie entstammt dem Western *Buffalo Bill*,⁸⁴¹ der in den deutschen Kinos unter dem Titel *Buffalo Bill - Der weiße Indianer* lief. Im Mittelpunkt dieses Filmes stehen die Lebensstationen William F. Codys, der Friedensverhandlungen mit den Indianern geführt hatte und später bis zur höchsten Instanz, im Weißen Haus, für die Rechte der Indianer eingetreten war. Nahtlos verändert sich diese Szenerie. Im Text heißt es, die Prärie verwandelte sich in einen Urwald mit einer Lagune, gefüllt von dunklen Wassern. Dieses Setting ist Schauplatz für die nächste memorierte Filmszene des Jungen. „en la que el niño estaba a punto de ser atacado por un cocodrilo, y en ese momento resonaba entre el follaje la larga escala de la voz de Tarzán, que acudía para salvarle saltando de liana en liana, seguido de la fiel Chita.“⁸⁴²

⁸³⁷ Vallejo, S. 148.

⁸³⁸ Vallejo, S. 143.

⁸³⁹ „uno de los aspectos más renovadores de este cuento es su estructura fragmentada en secuencias para narrar los distintos fragmentos argumentales. Es conveniente señalar que este modo de estructurar el relato tiene su origen en el cine, en las secuencias cinematográficas.“ in: Santos, S. 300 f.

⁸⁴⁰ Vallejo, S. 143.

⁸⁴¹ *Buffalo Bill*, R. William A. Welman, USA 1939.

⁸⁴² Vallejo, S. 143.

Szenerie und Personal lassen erahnen, dass wir uns nun inmitten eines Dschungel-abenteuers von Tarzan samt Schimpansen-Gefährtin Chita befinden. Die Situation ist so eindeutig, dass wir aus den fast einhundert Verfilmungen sogar die konkret zitierte herausfiltern können. Es handelt sich um den Film „Tarzan und sein Sohn“ mit Johnny Weissmüller in der Hauptrolle.⁸⁴³ Auch diese Szenerie verändert sich übergangslos. Urplötzlich befinden wir uns an einem ausgedehnten Strand. An diesem Strand findet ein Kind eine Flasche. Als es sie öffnet, entweicht eine Wolke, die nach und nach Gestalt annimmt. „iba creciendo y creciendo hasta llegar a los cielos y convertirse en un terrible gigante verdoso, de larga coleta en su cabeza afeitada y uñas en las manos y en los pies. Curvas como zarpas.“⁸⁴⁴ Die hier dargestellte Situation zitiert eine Szene aus dem Film *Der Dieb von Bagdad*.⁸⁴⁵ Doch wie in beiden zuvor präsentierten Szenen wird auch hier der Bettler Abu, der den Geist aus der Flasche entweichen hatte lassen, gerettet, bevor das Monster seine endgültige Gestalt angenommen hatte. Anstatt sich zu dem riesenhaften Geist zu entwickeln, formt sich das Gebilde um in ein Schiff, das sich bei stürmischer See auf dem Pazifik befindet. Das Segelboot ist auf dem Weg zu einer bestimmten Insel. „y el niño acompañaba a aquel otro muchacho, hijo del posadero, en la singladura que les llevaba hasta la isla donde se oculta el tesoro del viejo y feroz pirata.“⁸⁴⁶

Die letzte der aufeinander folgenden Szenen zitiert keinen anderen Film als *Die Schatzinsel*.⁸⁴⁷ Der Junge hat nun also das Bewusstsein Jim Hawkins angenommen und sich auf Suche nach dem Schatz von Long John Silver begeben.

Sämtliche hier im Kopf des Jungen ablaufenden Filmszenen zeigen eine Bedrohung - in drei Fällen die Bedrohung eines Kindes - mit anschließender Rettung, wobei diese Rettung unterschiedlich gestaltet ist. Im Falle von *Buffalo Bill* wird die Szene rechtzeitig ausgeblendet, geht die Prärie über in den Urwald. Somit findet die kriegerische Auseinandersetzung zwischen den amerikanischen Truppen und den Indianern Sitting Bulls zumindest diesmal nicht statt. Im Falle von *Tarzans Sohn* kommt der Vater, wenn auch nicht der leibliche, - hatte Tarzan den Jungen doch einst in einem im Urwald abgestürzten Flugzeug entdeckt, - und rettet den Jungen vor dem gefräßigen Krokodil. Dem armen Bettler Abu kommt sogar ein anderer Film zu Hilfe, bevor Abu vom

⁸⁴³ *Tarzan und sein Sohn*, R. Richard Thorpe, USA 1939.

⁸⁴⁴ Vallejo, S. 144.

⁸⁴⁵ *Der Dieb von Bagdad*, R. Berger Ludwig, Powell Michael, Korda Tim Alexander, GB/USA 1940.

⁸⁴⁶ Vallejo, S. 144.

⁸⁴⁷ *Die Schatzinsel*, R. Fleming Victor, USA 1934.

Flaschengeist bedroht werden kann. Der Sturm auf dem Pazifik zerbläst die Gestalt und somit die Gefahr für Abu. Im Falle von *Die Schatzinsel* schließlich dürfen wir voraussetzen, dass dem Leser der gute Ausgang für Jim bekannt ist, gehört Stevensons Roman doch zur Weltliteratur, und deshalb nicht eigens erwähnt werden muss.

Dieses filmische Universum, ausgelöst von Bildern, welche die Ärztin Pedro zeigt, erlebt der Junge emotional überaus intensiv. Diese Regungen kann die Ärztin zwar messen, doch nur Pedro und der Leser kennen den Grund für die Hirnströme, verstehen kann sie die Ärztin nicht. Diese Reaktionen sowie die Tatsache des Fundorts von Pedro im *Cine Mari* bringt die Ärztin auf die Idee, das Kind mit ins Kino zu nehmen. „hoy te voy a llevar al cine, dijo la doctora.“⁸⁴⁸ Diese Entscheidung wird jedoch deutlich als Erkenntnis ihrer medizinischen Untersuchung und in Abgrenzung zu jeder im Kino möglicherweise vorhandenen Ästhetik formuliert. „La evidente influencia que producía en el cerebro del niño cualquier imagen o sonido proyectado a través de medios artificiales, le había sugerido la idea de llevarle al cine.“⁸⁴⁹

Ausdrücklich wird, wie bereits erwähnt, darauf verwiesen, dass sich die Ärztin nicht für das Kino interessiert und es für reine Zeitvergeudung hält, von moralisch fragwürdigem Charakter. Darüber hinaus spricht sie dem Medium seinen künstlerischen Anspruch ab, da Kino in der Hauptsache dazu diene, im Kollektiv wegzugehen. „La doctora era poco aficionada al cine ... y más como ejercitando un obligado rito colectivo, donde lo menos significativo era el espectáculo en sí – asistía a la proyección de alguna película que la publicidad o los compañeros proclamaban como verdaderamente importante.“⁸⁵⁰

Die Qualität wird somit nicht am filmischen Werk selbst festgemacht, sondern hänge von der Meinung Einzelner ab. Als sie die Warteschlangen vor dem Kino *Emperador*⁸⁵¹ mit hauptsächlich Jugendlichen sieht, entschließt sie sich dorthin mit Pedro zu gehen. Im Kino läuft gerade ein Science-Fiction-Film. „se trataba de una de esas películas ... con batallas espaciales, y mundos imaginarios.“⁸⁵²

Die Ärztin beobachtet den Jungen den gesamten Film über, überwacht seinen Puls etc., um jede Reaktion des Körpers dieser „fremden Seele“ wahrzunehmen. Sie stellt fest, dass Pedro höchst gespannt auf die Leinwand blickt. Und schon wird die

⁸⁴⁸ Vallejo, S. 147.

⁸⁴⁹ Vallejo, S. 148.

⁸⁵⁰ Vallejo, S. 148.

⁸⁵¹ *Emperador* ist ein Kino und Theater in León.

⁸⁵² Es handelt sich bei dem hier im Kino gezeigten Film um *Krieg der Sterne* von George Lucas aus dem Jahre 1977.

Verfolgung zweier Raumschiffe geschildert. Wie in den eingangs geschilderten Filmsequenzen, die im Kopf des Jungen abliefen, sieht sich Pedro auch hier wieder mit einer Bedrohung konfrontiert. Es herrscht Krieg. „una espectacular nave aérea perseguía a otra navecilla por un espacio infinito ... la nave perseguidora hace funcionar su artillería.“⁸⁵³ Um die Bedrohung zu steigern, tritt nun der Bösewicht Darth Vader in Erscheinung. Pedro wird vor Angst die Hand der Ärztin umklammern. Pedro befürchtet, diesmal nicht gerettet zu werden. Diesmal könnte es zur Schlacht kommen, könnte das Krokodil zubeißen. „una figura alta, oscura, con un gran casco negro parecido al del ejécito, cuyo rostro está cubierto por una máscara metálica, también negra, que recuerda en sus rasgos una mezcla imprecisa de animales y objetos.“⁸⁵⁴

Unbewusst muss die Ärztin feststellen, die Kino zuvor als Müßiggang und Zeitvergeudung definiert hatte, dass Kino fasziniert und fesselt. So bemerkt sie nicht, dass sich Pedro von ihr wieder losgemacht hat, da sie vom dem Geschehen auf der Leinwand gebannt ist. Die reale Umgebung hat sich scheinbar aufgelöst. Und genau in diesem Moment findet der Übertritt ins Fantastische statt. Der Junge tritt aus dem realen Raum in die auf der Leinwand projizierte Welt. „atravesaba la oscuridad, ascendía por la rampa de la nave, conseguía introducirse en ella como disimulado polizón. La nave recorría rápidamente el espacio oscuro, lleno de estrellas, que la rodeaba como un cobijo.“⁸⁵⁵

Und wie in seiner zu Beginn imaginierten Sequenz befindet er sich wieder auf einem Schiff, diesmal einem Raumschiff, und wieder wurde er gerettet. Allerdings fand die reale Rettung im fiktionalen Raum statt. Um tatsächlich der Bedrohung entgehen zu können, musste Pedro in die fiktionale Welt überwechseln.

Zeit und Raum werden hier nicht nur, wie sonst üblich, lediglich von der Fantasie des Betrachters überwunden. Hier findet der tatsächliche Übertritt aus der Realität in das Geschehen des Films statt. Somit demonstrierte Kino auch wieder einmal das bereits mehrfach angesprochene Potential der Fähigkeit für Zeitreisen. Diesmal ging es, um in der Filmsprache zu bleiben, „zurück in die Zukunft“. Doch wichtiger scheint das Moment der Rettung. Wenn das Raumschiff in den unendlichen Weiten des Alls entschwindet, sorgen die Helden dafür, dass die Feinde sie nicht verfolgen können. „Los héroes vigilaban el fondo del cielo para prevenir la aparición del enemigo.“⁸⁵⁶

⁸⁵³ Vallejo, S. 149.

⁸⁵⁴ Vallejo, S. 149.

⁸⁵⁵ Vallejo, S. 150.

⁸⁵⁶ Vallejo, S. 150.

Weshalb Pedro vor dreißig Jahren weg ist von der Familie, wird nicht geklärt. Aber in jedem Fall zeigt sich hier Kino als Zufluchtsort, der Rettung und Geborgenheit suggeriert. Anders als vielleicht eine Familie mit all ihren denkbaren Abgründen. Wie damals vor dreißig Jahren, so bleibt Pedro wieder unauffindbar. Vielleicht, so könnte man spekulieren, steht er erst wieder im irdischen Raum, wenn auch das *Emperador* Opfer des Abbruchbaggers wird. Die von Pedro getroffene Entscheidung, die Welt des Films jener der Realität vorzuziehen, darf man sicherlich auch als Plädoyer für das Kino selbst verstehen.

Betrachtet man das grobe Handlungsgerüst, so fällt eine weitere Parallele zur Kinowelt auf. Mit Pedro begegnen wir einem Jungen, der in der Realität gestrandet ist und aus dieser wieder weg möchte. Anscheinend vermisst er die Welt des Kinos, sieht sich in der Wirklichkeit bedroht. Die Ärztin untersucht ihn vorurteilsfrei und verhilft ihm schließlich, wenn auch nicht bewusst, zur Flucht und somit zur Rettung. Das klingt alles sehr ähnlich wie Steven Spielbergs Erfolgsfilm *E.T. – Der Außerirdische*.⁸⁵⁷ Auch E.T. ist auf der Erde gestrandet und vermisst seine Gefährten, die einige Millionen Lichtjahre von ihm entfernt sind. Sein Heimweh verbalisiert er durch das zum geflügelten Wort gewordenen „nach Hause telefonieren“. Im Laufe des Films entwickelt sich eine telepathische Verbindung zwischen dem Jungen Elliott und E.T., ganz ähnlich der Verbindung zwischen der Ärztin und Pedro, die auch über die Messung der Gehirnströme funktioniert, obwohl sie ihn, anders als Elliott E.T., nicht zu verstehen scheint. Und E.T. wird genau wie Pedro schließlich von einem Raumschiff gerettet, um endlich nach Hause zu kommen. Ob Merino Spielbergs Film kannte, ist nicht eindeutig zu klären. Sowohl Spielbergs Film, wie auch Merinos Kurzgeschichte stammen aus dem Jahr 1982. Wenn auch spekulativ, so ist doch anzunehmen, dass Merino, als er die Geschichte von *El Niño Lobo del cine Mari* verfasst hatte, noch nichts von der Existenz E.T's. wusste. Diese möglicherweise unbewusste Referenz an das Kino macht Merinos Geschichte umso mehr zum Plädoyer für Kino selbst.

⁸⁵⁷ *E.T. – Der Außerirdische*, R. Spielberg Steven, USA 1982.

5.3. Rafael Azcona - *Cinema Ideal*⁸⁵⁸

Mit *Cinema Ideal* hat Rafael Azcona⁸⁵⁹ eine Studie über das Kino der Francozeit und damit ebenfalls eine Hommage, wenn auch mit ironischem Unterton, an das Kino verfasst. Die Verankerung des Kinos innerhalb der Gesellschaft wird hier evident. Diese Liebe zum Kino liegt bei Azcona auf der Hand, gehört er doch zu den wichtigsten und erfolgreichsten Drehbuchautoren Spaniens.

Kurzzinhalt

Die kurze Geschichte, die an einem verschneiten Wintertag in Madrid spielt, teilt sich in zwei Kapitel. Im ersten werden wir mit dem Personal des Kinos vertraut gemacht. Das Programm hat gerade gewechselt. Zum einen wird Hitchcocks *Berüchtigt*⁸⁶⁰ zum anderen der spanische Film *La guerra de Dios*⁸⁶¹ gezeigt. Die Kartenverkäuferin Manolita macht es sich in ihrer Kabine zurecht, Kinodirektor Don Amalio wartet bei Anisschnaps und Zigarre in seinem Zimmer auf den Rest der Belegschaft. Señor Fede legt die Wochenschau und die Filme in die Projektoren ein. Bald treffen die Platzanweiser Pachi und Jimeno ebenfalls ein. Schließlich wird das Kino geöffnet. Im zweiten Abschnitt wird das Augenmerk auf Manolita gerichtet, die in ihrem Kassenhäuschen über sich und ihre Beziehung zu Amalio nachdenkt. Am Ende wird das Kino wieder zugesperrt, die flackernde Leuchtreklame erlischt.

Am Beispiel eines Kinos

Azcona präsentiert uns mit seinem Cinema Ideal wohl kein ideales Kino, so doch ein beispielhaftes Kino. So, wie wir dieses Kino mit seinen beiden Sälen und seinem Personal erleben, so sahen die Kinos in Spanien in den Fünfzigern und Sechzigern des vergangenen Jahrhunderts aus. Cinema Ideal ist als intensives Kulturdokument gestaltet. Kino wird zunächst als fester Bestandteil der Gesellschaft fixiert. Mit dem Programmwechsel kommen auch die Zuschauer zu den Aushängen, um sich über die neuen Filme zu informieren. Das Kino wird hier zum Ort, der existentielle, für Filmdirektor Don

⁸⁵⁸ *Cinema Ideal* in „Cuentos del cine“, José Luis Borau (Hrsg), Madrid Alfaguara, 1996.

⁸⁵⁹ Rafael Azcona (1929) arbeitete seit den Siebzigern als Drehbuchautor. Bis zu seinem Tod am 23.3. 2008 hat er über einhundert Drehbücher verfasst. Darunter zu *El verdugo* (Regie Berlanga), *Ay, Carmela* (Regie Saura), *El año de las luces* sowie für den mit dem Oscar ausgezeichneten *Belle époque* (Regie Fernando Trueba) Siehe bilddokumentarischer Anhang Abbildungen Nr. 23 und Nr. 25.

⁸⁶⁰ *Berüchtigt*, R. Alfred Hitchcock, USA 1945.

⁸⁶¹ *La guerra de Dios*, R. Gil Rafael, E 1953. Siehe bilddokumentarischer Anhang Abbildung Nr. 11.

Amalio und seine Angestellten, sowie gesellschaftliche Bedürfnisse für die Besucher befriedigt. Abgesehen von seinem Dokument-Charakter liefert Azcona, wie seine Autoren-Kollegen, ebenfalls eine Reihe von Referenzen zu Kino und zeigt, wie diese Welt der Fiktion sich auf die Charaktere in der Wirklichkeit auswirkten.

Die Informationen über das Programm reflektieren genau das Spektrum, das in den Kinos jener Zeit zu sehen war. Als Neuaufführung werden hier sowohl ein Kinofilm aus Hollywood sowie ein Streifen aus heimischer Produktion angekündigt. „La cartelera anuncia: dos grandiosos reestrenos, recuerda, con la maravillosa „In-gri-Ber-man“ y La guerra de Dios, con el gran Francisco Rabal.“⁸⁶² Bei der genannten Schauspielerin, deren Namen hier etwas entstellt ist, handelt es sich natürlich um Ingrid Bergman, die in Hitchcocks *Berüchtigt* die weibliche Hauptrolle inne hat. Der spanische Film präsentiert mit Regisseur Rafael Gil⁸⁶³ und dem erwähnten Schauspieler Francisco Rabal⁸⁶⁴ herausragende Größen und somit Stellvertreter des spanischen Kinos jener Tage. Dass Kino in diesen Tagen noch ein gesellschaftliches Ereignis sein konnte, belegt auf bewusst übertriebene und ironisierte Art und Weise das Szenario, das sich vor dem Kino abspielt und in einem, wenn auch unmotivierten Loblied auf die Kunst mündet. „luego para matar el frío y la espera, la tribu hace palmas por bulerías, una viejas in dientes canturrea „Por la calle abajito va el que yo quiero“, su bisnieta empieza a bailar, algunos jalean sin ningún convencimiento „viva el arte“.“⁸⁶⁵

Die Bedeutung des spanischen Films in jenen Tagen dokumentieren auch zwei weitere Hinweise. So liegt eine Katze unter dem Plakat, das Miguel Ligeró zeigt, einen überaus populären spanischen Schauspieler der Dreißiger und Vierziger des letzten Jahrhunderts. Und dieses Foto, so ist zu erfahren, entstammt der alten Sammlung von der Cifesa.⁸⁶⁶ Diese Firma produzierte und vertrieb Filme ab 1932 bis zu ihrer Auflösung 1956. Alle in diesem Text genannten Schauspieler arbeiteten bei dieser Gesellschaft.

Auch das Beiprogramm liefert ein Zeitdokument der Kinowelt jener Tage, läuft neben den Filmen doch auch *el Nodo*.⁸⁶⁷ Diese Nachrichten waren seit 1942 in allen spanischen Kinos Pflicht und wurden von der Regierung Franco genutzt, um das politische, soziale und kulturelle Leben im Land in Szene zu setzen. Der Wert dieser

⁸⁶² Borau, S. 93.

⁸⁶³ Rafael Gil: spanischer Regisseur 1913 – 1986. Siehe bilddokumentarischer Anhang Abbildung Nr. 9

⁸⁶⁴ Rabal Francisco, spanischer Schauspieler, geboren 1926 in Murcia; arbeitete mit den wichtigsten spanischen Regisseuren. Siehe bilddokumentarischer Anhang Abbildung Nr. 19.

⁸⁶⁵ Vallejo, S. 111.

⁸⁶⁶ CIFESA (Compañía Industrial Film Español, S.A.).

⁸⁶⁷ El Noticiario Cinematográfico Español.

Nachrichtensendung wird jedoch höchst satirisch kritisiert, würden im Nodo doch fast immer dieselben langweiligen Szenen gezeigt, die niemanden interessierten. „en el último pase del Nodo, el Caudillo inaugura otro pantano, y justo en el momento en el que el locutor dice lo de siempre sobre el salvador de España“⁸⁶⁸

Wie in Merinos Geschichte wird auch hier der Gegensatz von ländlicher Bevölkerung und städtischem Leben anhand von Kino diskutiert. Amalio hatte bereits in seinem Heimatdorf ein Kino betrieben, den Salón Contreras, welchen er verkaufte, als er nach Madrid übersiedelte, wo er nun das Ideal Cinema erwarb. Am Beispiel der Heizung vergleicht Amalio Land und Stadt auf höchst vergnügliche Weise. „me acuerdo cuando en el invierno metíamos las ovejas en el Salón para caldearlo; lo dejaban lleno de cagarrutas, pero aquellos tíos entraban y veían la película sin decir ni mu, no como el público de aquí, siempre protestando de la calefacción.“⁸⁶⁹

Das Kino lässt sich also durchaus verwenden, um unterschiedliches soziologisches Verhalten und Empfinden im Vergleich von Land- und Stadtbevölkerung darzustellen. Als Vergleichsgröße werden hier auch, wie mit dem Programm bereits angedeutet, der spanische und der amerikanische Film verwendet. Für Filmvorführer Señor Fede, einen pensionierten Elektriker, ist klar, wem er hier den Vorzug gibt. In Hitchcocks Thriller spielt Weltstar Ingrid Bergman, in Gils Drama agiert Amparo Rivelles.⁸⁷⁰ Letztere sei in künstlerischer wie physiologischer Hinsicht die attraktivere. „El señor Fede, picado, insiste en que ni como mujer ni como artista resiste la comparación con la Amparito Rivelles.“⁸⁷¹ Mit diesem Urteil geht gleichzeitig das Urteil einher, dass die nationalen Akteure und Arbeiten denen aus Amerika vorzuziehen sind. Wohl auch deshalb wagt es Fede in Victor Flemings *Vom Winde verweht*⁸⁷² mit massiven Schnitten einzugreifen. Das Publikum scheint diesem Eingriff zuzustimmen, strömt es doch deshalb in Scharen in das Ideal Cinema. „sobre todo desde que el señor Fede tuvo la idea de aligerar la gran película cortándole el incendio de Atlanta, que verdaderamente ... era un aburrimento.“⁸⁷³ Wer, Spanier oder Amerikaner, mehr von Film versteht, wird hier klar gesagt, wobei jedoch der ironische Unterton der Geschichte nicht vergessen werden sollte. „Y

⁸⁶⁸ Borau, S. 98.

⁸⁶⁹ Borau, S. 96.

⁸⁷⁰ Rivelles Amparo, geboren 1925, Filmstar in den Vierzigern und Fünfzigern, bis heute erfolgreich. Siehe bilddokumentarischer Anhang Abbildung Nr. 18.

⁸⁷¹ Borau, S. 95.

⁸⁷² *Vom Winde verweht*, R. Fleming Victor, USA 1939. In Spanien war das Filmepos erstmals 1951 in die Kinos gekommen.

⁸⁷³ Borau, S. 97.

cabecea, incapaz de comprender que los americanos, con lo que saben de cine, tiren el dinero de aquella manera.“⁸⁷⁴

Der Einschätzung Fedes in Bezug auf Ingrid Bergman würde Don Amalio wohl kaum zustimmen, benutzt er Ingrid Bergman, was nicht minder ironisch wirkt, ähnlich einem Pin Up-Girl, doch zur sexuellen Stimulans, woran sich Manolita erinnert. „como la película es de Ingrid Bergman, Amalio se empeñará en que lo masturbe mientras ven un trozo de la cinta“⁸⁷⁵ Seine Geliebte Manolita kann diese sexuelle Wirkung nicht verstehen, da Bergman jemand sei, der jegliche Emotion und Leidenschaft fehle. Da müsse man schon sexsüchtig sein, wolle man sich von Bergman stimulieren lassen. „Sólo a un maníaco sexual se le ocurre ponerse cachondo viendo a Ingrid Bergman, con aquella cara que tiene de no haber roto un plato en su vida.“⁸⁷⁶

Leben im Stile einer Filmszene

Wie bereits wiederholt analysiert, stellt die narrative Gestaltung einer Handlung im Stile einer Filmszene eine grundlegende Möglichkeit dar, filmische Referenz zu erzeugen. Auch Azcona nutzt diese Erzähltechnik und gestaltet einige Handlungen wie Filmszenen. Zu diesen gehört etwa die Situation von Manolita, wenn sie in ihrem Kassenhäuschen sitzt, auf Kundschaft wartet und diese schließlich bedient. Zunächst fährt die erzähltechnische „Kamera“ auf Manolita, die in ihrem Kassenhäuschen eingeschlafen ist, und zeigt diese in jedem Detail. „a Manolita, que roncaba con la cabeza caída hacia atrás, las nalgas rebosando de la silla y el jersey de su sobrino entre las manos.“⁸⁷⁷ Danach wechselt die Kameraführung und blickt nun auf die Kundschaft vor dem Häuschen oder besser gesagt auf den Teil der Kundschaft, den Manolita durch das kleine runde Fenster sehen kann. Mehr als Münder mit ungepflegten Zähnen sieht sie meist nicht. Und genau dieser Ausschnitt wird dem Leser nun auch präsentiert. „desde fuera le sonríe un hombre con unos dientes sanísimos – cosa rara, a la ventana sólo se asoman mellas, caries o dentaduras postizas.“⁸⁷⁸

Und wie die äußerliche Gestaltung der Szene, entwickelt sich der Fortgang der Szene nun auch inhaltlich wie in einem Film, einer Romanze oder, negativ gesagt, voller Kitsch a la Hollywood. Manolita und der Kinokunde „geben“ die Szene „Liebe

⁸⁷⁴ Borau, S. 97.

⁸⁷⁵ Borau, S. 97.

⁸⁷⁶ Borau, S. 97.

⁸⁷⁷ Borau, S. 99.

⁸⁷⁸ Borau, S. 99.

auf den ersten Blick“. Manolita vergewissert sich mit Blick in den Spiegel, dass ihr Haar in Ordnung ist, und schließlich versucht sie mit ihm ins Gespräch zu kommen.

la taquillera, antes de abrir la, recompone su postura e incluso se echa una mirada en el espejito que cuelga bajo el horario ... Como el hombre es guapo además de simpático, Manolita se cree obligada a advertirle que la primera película del programa ha empezado ya ... pero al hombre, que habla con una voz abritonada y huele a Varón Dandy no le importa.⁸⁷⁹

Abgesehen von der Situation, die kitschiger nicht sein könnte, unterstützt die gleichzeitige Dehnung das filmische Moment. Dadurch, dass das Tempo komplett aus dem Geschehen herausgenommen ist, intensivieren sich die bildhaften Eindrücke des Lesers. Die gesamte Szenerie erfährt ihre Steigerung, indem sie nahezu nahtlos in die fiktionale Welt des Films übergeht. Vielleicht, so bekommt man nachträglich den Eindruck, hatte die eben gezeigte Szene die nun anschließende Filmszene in Form eines nicht kenntlich gemachten Zitates vorweggenommen. Der Mann erzählt ihr, dass ihm die Verspätung nichts ausmache, da er nur die Zeit überbrücken müsse bis zur Abfahrt seines Zuges. Diese Aussage lässt Manolita, nachdem sie dem Kunden seine Kinokarte ausgehändigt hatte, nun in die Welt des Films tauchen, konkret in den Film *Begegnung*⁸⁸⁰ von David Lean. Betrachtet man den Inhalt des Films, so sieht man ihre persönliche allgemeine Situation mit ihrer erotischen Beziehung zu Don Amalio sowie die Situation des Augenblicks mit dem sympathischen Kinobesucher in dem Film widergespiegelt. In Leans Film ist Laura Jesson eine verheiratete Frau und Mutter zweier Kinder. Allwöchentlich fährt sie mit dem Zug in die Stadt, um Besorgungen zu machen und um ins Kino zu gehen. Eines Tages begegnet ihr auf dem Bahnsteig der ebenfalls verheiratete Arzt Alec. Von nun an treffen sich die beiden Woche für Woche, bis sie sich letztlich doch wieder trennen. Soweit der Film. Zur Realität: Die Kartenverkäuferin Manolita ist ebenfalls liiert mit dem verheirateten Don Amalio, der aber seine Frau, trotz aller Zusagen, nicht verlassen hat, so wie die Protagonisten in hier memoriertem Film. „aparte de que no ha dejado a su mujer, como le prometió cuando la sedujo“⁸⁸¹

Neben dieser Parallele gleicht die äußere Situation jener im Film. Hier wie dort treffen sich zwei Menschen zufällig und schließlich gehen sie wieder auseinander. Am Ende bleibt jeder dort, wo er zu Beginn anzutreffen war. Doch Manolita erhofft sich dennoch, dass die filmische Fiktion Realität werde. „imagínate que cojo y me voy a la

⁸⁷⁹ Borau, S. 99.

⁸⁸⁰ *Begegnung*, R. Lean David, USA 1945.

⁸⁸¹ Borau, S. 97.

estación y que llega él a coger su tren y me ve allí, con mi maleta, y nos enamoramos, y de pronto nos damos cuenta de que nuestro amor es imposible.“⁸⁸²

Ein Blick auf die Uhr, einem Geschenk Amalios, bringt Manolita wieder in die Wirklichkeit zurück.

Die Geschichte endet mit einer Szene, die stereotyp in unzähligen Filmen anzutreffen ist. Beinahe als Wesensmerkmal für einen Film der Serie Noir, eines amerikanischen Detektivfilms oder für ein Road Movie darf man jene Leuchtreklamen auffassen, die eine Szenerie mit ihrem Schriftzug in ein besonderes Licht taucht. Doch meist funktioniert diese Leuchtschrift, die den Namen eines Hotels, einer Bar oder auch eines Kinos weist, nur zu Teilen, oft blinkt sie in unregelmäßigem Abstand. Exakt dieses Bild bekommen wir vom Ideal Cinema geboten. Auch dessen Licht flackert während des Kinobetriebs unentwegt. „Amalio acciona un interruptor en el cuadro eléctrico, y fuera en la calle, el luminoso Ideal Cinema, que ha parpadeado durante toda la noche, se apaga.“⁸⁸³

Vergleich von Realität und filmischer Fiktion

Die Welt des Kinos ermöglicht auch hier wieder das Spiel mit der Realität. Mit Hilfe des Films kann die Realität „verändert“ werden. Es kann jedoch auch die Fiktion konkret verändert werden, wie wir im Zusammenhang mit dem respektlosen Umgang mit der herausgeschnittenen Filmszene gesehen haben. Manolita glaubt jedoch nicht daran, dass Film so stark sein könnte, um sich in der Realität auswirken zu können. Sie sieht in Film den deutlichen Unterschied zur Realität, der sich eben in dessen Fiktionalität zeige und zwar in der Form, dass im Film stets alles mit Leichtigkeit gelinge, das wahre Leben sich jedoch nicht mit dieser Leichtigkeit der Problemlösung auszeichne. Besonders deutlich wird dies, wenn sie über ihre Rivalität zu Amalios Ehefrau nachdenkt.

Es läuft gerade der Hitchcock-Film *Um dich kämpfe ich*, den sie sicherlich bereits angeschaut hat. In Jedem Fall weiß sie, dass es sich um einen Krimi handelt. In diesem Hitchcock-Krimi geht es um die Rivalität zwischen zwei Männern. Der langjährige Chef einer Irrenanstalt, Dr. Murchinson, soll durch den jungen Dr. Edwardes ersetzt werden. Da bringt er ihn kurzer Hand um. Genau darüber sinniert Manolita, wie leicht so etwas im Film immer ausgeführt sei, fast geschehe es wie von selbst. „con lo fácil que resulta en las películas matar a la mujer del hombre que una quiere, no digo matarla

⁸⁸² Borau, S. 99 f.

⁸⁸³ Borau, S. 102.

así, a sangre fría, sino que tenga una accidente de coche o que se muera del corazón.“⁸⁸⁴
Aber dieser leichte Tod, wie ihn der Film anbietet, wird nicht eintreten und bleibt somit für Manolita reine Fiktion. Die Realität sieht anders aus. „su mujer tan campante y yo cada día más fea y más gorda.“⁸⁸⁵

Wie am Ende die Lichter im Cinema Ideal ausgehen, die Türen geschlossen werden, so wird das Kino für die Realität, in diesem Fall für das Leben von Manolita, nichts ändern. Traum bleibt hier Traum und Fiktion bleibt Fiktion.

⁸⁸⁴ Borau, S. 101.

⁸⁸⁵ Borau, S. 101.

5.4. Carmen Martín Gaité - *La Oficina*⁸⁸⁶

Diese Erzählung von Carmen Martín Gaité⁸⁸⁷ ist typisch für das Gesamtwerk der Autorin. Wie auch Gabriele Maria Kohl in ihren Studien zum Werk Carmen Martín Gaites festgestellt hat, beschreibt Gaité stets die Normalität des Alltags mit besonderem Blick auf das Individuum und dessen permanenter Suche nach Kommunikation. Hierzu befasst sie sich auch eingehend mit der Rolle der Frau in der Gesellschaft.⁸⁸⁸ Was sie in ihrer 1953 preisgekrönten Debüt-Novelle *El balneario*⁸⁸⁹ auf größerem Umfang darstellt, ist in Miniatur in der Erzählung *La oficina* ebenso ersichtlich. Hier wie dort steht eine Protagonistin im Zentrum, hier wie dort wechselt das Geschehen aus dem auktorialen Erzählen zur Perspektive des Inneren Monologs und hier wie dort dominieren die Themen Einsamkeit und Kommunikationslosigkeit. Für unsere Betrachtung nun von Bedeutung ist die Spannung, die sich aus dem Alltag und der Fiktion des Kinos ergeben. Borau verweist darauf, dass Autoren ihrer Generation gewohnt waren, regelmäßig ins Kino zu gehen und deshalb vom Kino in ihren Texten beeinflusst wurden.⁸⁹⁰ Diese Aussage bestätigt auch die Lektüre anderer Geschichten, etwa von *Entre visillos*, *Fragmentos de Interior* oder *Usos amorosos de la postguerra española*, weshalb Borau von einem permanenten Motiv des Kinos in Martín Gaites Werk spricht.⁸⁹¹ Die genannte Spannung zwischen der Realität des Alltags und der Fiktion des Kinos könnte kaum größer sein. Der Alltag wird mit Blick auf den Büroangestellten Matías Manzano und die ledige Stenotypistin Mercedes gezeichnet. „Día tras día, año tras año, llegaba el primero a la oficina, con traje marrón y su corbata de lazo.“⁸⁹²

Betrachtet man das Ende der Geschichte, so wird der Alltag letztlich als tödliche Monotonie dargestellt, stirbt doch Manzano, auch wenn davon niemand Notiz zu nehmen scheint. Dieser Monotonie kann man nur entgehen, indem man in die Welt des Filmes taucht. „Lo mejor eran los sábados por la tarde, y algún día entre semana,

⁸⁸⁶ *La Oficina* wurde erstmals im Jahre 1954 publiziert; hier zitiert nach dem Sammelband *Cuentos completos*, Alianza editorial, 1978, 11. Aufl. Madrid 2005.

⁸⁸⁷ Carmen Martín Gaité geboren 1925 in Salamanca, stirbt in Madrid 2000. Autorin von Romanen, Erzählungen und Drehbüchern. Ausgezeichnet unter anderem mit dem Preis „Premio Nacional de Literatura“ und „Premio Nadal“.

⁸⁸⁸ Kohl, Gabriele Maria: Studien zum Werk Carmen Martín Gaité, Magisterarbeit Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg, 1992.

⁸⁸⁹ Gaité, Carmen Martín, *El Balneario*, ed. Bruguera, Barcelona 1983.

⁸⁹⁰ „Ella, como los de su tiempo, la generación de los años 50, iba mucho al cine; iban mucho más al cine que la gente de ahora. El cine influyó en ellos decisivamente.“ Borau, *Presencia del cine en la obra de Martín Gaité*, S. 49.

⁸⁹¹ „El cine aparece constantemente an la obra de Carmen Martín Gaité“, Borau, ebd.

⁸⁹² Gaité, *Cuentos completos*, S. 21.

cuando iban al cine.“⁸⁹³ Auf eben diese Weise analysiert Borau eine mögliche Funktion von Kino im Werk von Martín Gaité.⁸⁹⁴

Alltag und Illusion sind nur durch eine Wand getrennt. Worin aber für Mercedes die Gefahr besteht, dass man dem Alltag eben nicht entfliehen kann, obwohl es so leicht möglich zu sein scheint, in diese wunderbare Welt der Fiktion einzutauchen und niemals mehr zurückzukehren.

Allí mismo, atravesando la calle había un cine; y otro pegando con la oficina, pared por medio. Parecía mentira lo cerca que estaba, lo fácil que era ir. A Mercedes le hubiera gustado tener que preparar un largo viaje y ponerse un vestido completamente distinto, despedirse de todos como si nunca fuera a volver.⁸⁹⁵

Gleich welches Genre, Mercedes liebt das Kino, versetzt sie gleichsam in ekstatische Verzückung. Mit den Cowboys durchwatet sie Flüsse, galoppiert zu den Bergen, kämpft auf Seiten der Revolution oder segelt mit den Piraten. „Se extasiaba con las películas en technicolor, de caballos rojizos vadeando ríos, de persecuciones y galopadas, de lejanas montañas tan verdaderas ... de hombres duros y arrojados, de muerte y contrabando, de barcos piratas, de amores inconmensurables.“⁸⁹⁶

Aber es gibt kein Entrinnen aus diesem monotonen Rhythmus des Alltags. Alles bleibt nur Traum, der Untergang auf dem Schiff ebenso wie die unsterbliche Liebe. In brüsker Manier werden die Illusionen zerschlagen. „Cuando el más alto escapaba de todos los peligros y llegaba, por fin, a besar a la muchacha, se encendían las luces bruscamente, empezaba a chillar una gramola, y era que las echaban.“⁸⁹⁷ Es gleicht beinahe einem gewalttätigen Akt, wie man in die Wirklichkeit zurückgeworfen wird. Und im nächsten Moment wird sich das Kino komplett auflösen, als ob nicht einmal die Illusion für einige Momente tatsächlich stattgefunden hätte. Das Kino war lediglich ein Provisorium, das jetzt wieder zur Kneipe umfunktioniert wird. Ein Vorgang, den Mercedes fast nicht glauben kann und der in ihr eine gehörige Aggression auslöst. „Miraba con ojos rencorosos la pantalla, que era sólo una sabana estirada, y se revolvía contra aquella estampada y fría blancura igual que un toro engañado al embestir, ávido

⁸⁹³ Gaité, Cuentos completos, S. 25.

⁸⁹⁴ „Otras veces el cine sirve para describir la frustración de un personaje.“, Borau, *Presencia del cine en la obra de Martín Gaité*, S. 50.

⁸⁹⁵ Gaité, Cuentos completos, S.25.

⁸⁹⁶ Gaité, Cuentos completos, S.25.

⁸⁹⁷ Gaité, Cuentos completos, S.25.

de sangre.“⁸⁹⁸ Mit dieser Darstellung des Gastraumes, der nur provisorisch als Kino eingerichtet war, zeichnet Gaité gleichzeitig ein Stück spanische Kulturgeschichte.

Auch der Film selbst war eben nur Illusion, weshalb auf einen anderen Filmtitel verwiesen wird, den Mercedes und ihre Freundin ebenfalls bereits angeschaut hatten. *La noche de asfalto*⁸⁹⁹ hatte bereits angedeutet, dass die Wirklichkeit außerhalb des Kinos stattfindet. „¡el viejo, qué bien trabajaba! Es el que hacía de comisario de policía en La noche de asfalto. ¿Te acuerdas?“⁹⁰⁰

Von Borau befragt, weshalb sich Martín Gaité der Welt des Kinos in ihrer Narrativik bediene, verwies sie auf die Möglichkeit einer punktuellen intensiveren Visualisierung des Textes für den Leser.⁹⁰¹

Die Wirklichkeit hat die Protagonistin am Ende eingeholt und so wird es unentwegt bleiben, wie Mercedes resignativ feststellt. „Sí, ya me acuerdo. Salían poniéndose los abrigos al frío, a la calle, a la luz, a la rueda de siempre.“⁹⁰²

⁸⁹⁸ Gaité, *Cuentos completos*, S. 25.

⁸⁹⁹ Dieser Titel wird eindeutig als Filmtitel zitiert. Um welchen Film es sich hierbei handelt, ist jedoch nicht ganz geklärt. Meiner Meinung nach müsste es sich um den Film „Asphalt Dschungel“ aus dem Jahr 1950 von John Huston handeln. Hier spielt John McIntire den Polizei-Kommissar.

⁹⁰⁰ Gaité, *Cuentos completos*, S. 26.

⁹⁰¹ „Es un plano cinematográfico, imágenes captadas por la cámara y, por un momento, la intensidad narrativa se ha liberado y ha dejado paso a una percepción que el lector recibe visualmente.“, Borau, S. 50.

⁹⁰² Gaité, *Cuentos completos*, S. 26.

5.5. Luis Mateo Díez - *Cine Ariadna*⁹⁰³

Der Leoneser Autor Luis Mateo Díez⁹⁰⁴ spielt in seiner Kurzgeschichte *Cine Ariadna* auf engstem Raum mit der Kraft des Fantastischen, die der Welt des Kinos innewohnt. Die Ebene des Fantastischen wird durch die bewusste Namensgebung des Kinos mit *Cine Ariadna* sogar mit der Aura des Mythologischen besetzt. Pozuelo hält für die Narrativik von Mateo Díez die intensive Auseinandersetzung mit dem Diskurs der Parabel fest.⁹⁰⁵ Fernández betont in seinem Aufsatz zu *La ruina del cielo*⁹⁰⁶ die konstante Durchsetzung intertextueller Bezüge.⁹⁰⁷ Diese Beobachtung trifft in besonderem Maße auch auf *Cine Ariadna* zu.

Wir begleiten einen Mann, einen Obdachlosen, der im Kinosaal heimlich übernachtet, da ihm das Kino lieber ist als die Wartesäle der Bahnhöfe. Eines nachts wird er von einem anderen Besucher entdeckt. Der Obdachlose stellt sich schlafend und wird von dem anderen wortlos weggetragen. Schließlich spürt der Obdachlose, wie sich die Nadel einer Injektionsspritze in seine Vene bohrt. Jetzt vollzieht sich ein Zeitenwechsel, der uns zeigt, dass der Obdachlose wohl schon Jahre tot ist, als er sich nun an dieses Ereignis erinnert. Die Figur des sterbenden oder gar toten Protagonisten gehört zu den Prototypen im Erzählwerk Mateo Díez', wie Pozuelo darstellt.⁹⁰⁸

In dieser Kürzestgeschichte scheint der Glanz des Kinos in mythologischer Kraft auf als Gegengewicht zur Wirklichkeit. Der dunkle Raum des Kinos mit seinen Sitzreihen wird gleichsam zum kretischen Labyrinth. Doch dieser Ort ist kein Ort der Gefahr, so scheint es zunächst, sondern ein Ort der Zuflucht und ein Zuhause. „para un hombre solo como yo y de tan menguados recursos, ese local era una solución más agradecida“⁹⁰⁹

Der Protagonist liebt die weiten Räume wie er auch die Dunkelheit liebt. Dann kommt eine andere Person, die das Kino zu kontrollieren scheint. Vielleicht ein Wachmann. Doch dieser verhält sich eher wie ein Engel oder gar Theseus selbst, trägt

⁹⁰³ Díez, Luis Mateo: *Los males menores*, Alfaguara Hispanica, Madrid, 1993.

⁹⁰⁴ Díez, Luis Mateo, geboren 1942, schreibt Erzählungen und Romane. Seit 2000 ist er Mitglied der Real Academia Española, ausgezeichnet mit Premio Nacional de Literatura (1987) und Premio Nacional de Narrativa (2000).

⁹⁰⁵ „Son, por tanto ejemplos en diferentes registros discursivos y en diferentes subgéneros donde la autobiografía convive con el cuento, y la declaración teórica con la parábola.“ Pozuelo Yvancos: *Ventanas de la ficción. Narrativa hispanica, siglos XX y XXI*. S. 199.

⁹⁰⁶ Mateo Díez, Luis: *La ruina del cielo*, Madrid 1999.

⁹⁰⁷ Fernando Ángel-Raimundo: *Un ciclo de cuentos*, S. 255.

⁹⁰⁸ „Aparecen otra vez los tipos humanos tan característicos de la literatura de Luis Mateo Díez. ... figuras que caminan hacia su muerte definitiva.“ Pozuelo Yvancos, S. 198.

⁹⁰⁹ Díez, *Los males menores*, S.107.

er den sich Schlafenstellenden doch auf eine höhere, ebene Fläche. Er wird wohl auf der Bühne vor der Leinwand hingelegt, fast könnte man sagen aufgebahrt. „Luego pude percatarme de que me tendía en una superficie plana.“⁹¹⁰ Schließlich wird es noch geheimnisvoller. Dem Mann wird das Jackett ausgezogen. Der Mann öffnet die Augen und will schreien, es versagt ihm jedoch die Stimme. Im nächsten Augenblick fühlt er, die Nadel einer Injektionsspritze in seinem Arm, was ihm jedoch gar nicht unangenehm zu sein scheint. „un suave estremecimiento se apoderó de mí cuando sentí la aguja clavarse en la vena.“⁹¹¹

Wieder schimmert der Mythos der Ariadne durch. Mussten die Athener doch alle neun Jahre vierzehn Kinder als Menschenopfer für den Minotauros erbringen. Und auch hier, so bekommt man den Eindruck, wird die Fläche vor der Leinwand zum Opferaltar. Ein abrupter Wechsel in der Erzählzeit von der Vergangenheit in die Gegenwart, lässt nun vermuten, dass das zuvor Geschilderte bereits Jahre zurückliegt. Und nun bewertet der Protagonist die Ereignisse von damals. „Debe hacer muchos años que el Ariadna es un local clausurado, lleno de polvo y olvido, donde yo duermo feliz.“⁹¹² In dieser Bewertung ist Kino nicht nur ein mythologischer Ort geworden, dem man die Realität der Bahnhofs-Wartesäle etwa in jedem Fall vorziehen sollte, sondern sogar ein sinnstiftender, ein religiöser Ort, eine heilige Grotte und dauerhafte Gruft. Der Ort Kino, der zunächst als Herberge gedient hatte, ist nun im Sinne der Namensgeberin zum „Heiligsten“ geworden. Dort wurde der Protagonist eins mit dem Staub, eine Entwicklung, die ihn glückselig schlafen lässt, wie er bekundet: „Donde yo duermo feliz.“⁹¹³

⁹¹⁰ Diez, *Los males menores*, S.107.

⁹¹¹ Diez, *Los males menores*, S.108.

⁹¹² Diez, *Los males menores*, S.108.

⁹¹³ Diez, *Los males menores*, S.108.

6. *Film noir* als Parabel auf die spanische Gesellschaft

6.1. Begriffsdefinition *Film noir*

Der Begriff *Film noir* bezeichnet ein Filmgenre mit einer festgelegten Stilrichtung. Zeitlicher Ausgangspunkt sind die Vierziger und Fünfziger des letzten Jahrhunderts. Geografisch ist der *Film noir* zunächst in den USA anzusiedeln. Stark beeinflusst vom deutschen Expressionismus entstehen diese Filme am Ausgang des Zweiten Weltkriegs und sind von einer pessimistischen Weltsicht geprägt. In der meist düsteren Szenerie bewegen sich oft entfremdete und verbitterte Charaktere. Erstmals als *Film noir* werden derart zu charakterisierende Filme von dem französischen Filmkritiker Nino Frank bezeichnet. In seinem Artikel aus dem Jahr 1946 glaubt er in den Filmen *Frau ohne Gewissen*,⁹¹⁴ *Laura*,⁹¹⁵ *Die Spur des Falken*⁹¹⁶ und *Leb wohl, Liebling*⁹¹⁷ eine neue Form des Kriminalfilms zu sehen. Diese lege den Schwerpunkt auf die Charaktere und nicht mehr auf die Handlung. Besonders auffällig sei die Verwendung von Kommentaren aus dem Off. Dieser Kommentar habe zur Folge, dass die Handlung fragmentiert, jedoch die „lebensechte“ Seite hervorgehoben werde.⁹¹⁸

Allgemein wird die Ära des *Film noir* zwischen den Jahren 1941 und 1958 angesiedelt. Die filmischen Markierungen sind hierbei Hustons *Die Spur des Falken* und Welles *Im Zeichen des Bösen*. Doch ähnlich wie beim Western gilt auch für den *Film noir*, dass das Genre bis heute seine Vertreter findet. Das klassische Herkunftsland des *Film noir* sind die USA. Und schließlich spielt das Kriterium der Farbe eine Rolle, da es sich stets um Schwarz-Weiß-Filme handeln sollte. Zu den weiteren Merkmalen dieses Genres zählen unter anderem die Charaktere der *femme fatale*, moralisch fragwürdige Helden, Detektive und eifersüchtige Ehemänner. Als Schauplatz dienen die Metropolen, die sich meist als Labyrinth geben, in denen die Helden gefangen sind. Die Handlung, die häufig bei Nacht und im Regen spielt, findet oft in Bars, Spielhöhlen oder Nachtclubs statt. Erzähler ist meist die Hauptfigur, die oft in Vor- und Rückblenden das Geschehen ausbreitet. Die Weltsicht in den Filmen der schwarzen Serie ist stets pessimistisch. Meist haben die Personen gegen das Schicksal zu kämpfen, wobei sie nicht selten in diesem Kampf unterliegen.

⁹¹⁴ *Frau ohne Gewissen*, Regie Billy Wilder, USA 1944.

⁹¹⁵ *Laura*, Regie Otto Preminger, USA 1944.

⁹¹⁶ *Die Spur des Falken*, Regie John Huston, USA 1941.

⁹¹⁷ *Leb wohl, Liebling*, Regie Edward Dmytryk.

⁹¹⁸ Frank Nino: *Un nouveau genre policier: L'aventure criminelle*, in: *L'Ecran francais* 61, August 1946, S. 8 – 14.

Die nachfolgende Grafik will schematisch verdeutlichen, wie intensiv die hier behandelten Romane Motive aus dem *Film noir* zitieren, diese variieren oder gar ironisch kommentieren. Ein Grund dafür, dass in fast allen untersuchten Texten sämtliche hier herausgestellten Kriterien des *Film noir* auffindbar sind, könnte in dem Hauptaspekt der im *Film noir* dargelegten pessimistischen Weltsicht liegen. Im Spanien der Bürgerkriegszeit und der Francoära war nur wenig Platz für Optimismus und strahlende Helden. Mit den düsteren Szenen, den vom Schicksal gebeutelten Charakteren, die wie in einem Labyrinth durch die Straßen ihrer Stadt umherziehen, umgeben von Korruption und Hinterhalt, konnten die spanischen Autoren und somit Leser sich eher identifizieren. Das Spanien jener Tage, wie es in dem ironisch gebrochenen Text Miñanas deutlich zum Ausdruck gebracht wird, ist eben kein Leben in Technicolor, sondern eher in schwarz-weiß. Diese Überlegungen könnten mit ein Grund sein für die ungewöhnlich hohe Frequenz cineastischer Referenzen im spanischen Roman aus dem Bereich des *Film noir*.

Daneben sollte nicht außer Acht gelassen werden, dass im Bereich der diegetischen Präsenzen sich ebenfalls in der Überzahl der erarbeiteten Referenzen es sich um eine Narrativik handelt, die entweder den Stil des *Film noir* zitiert oder sich sehr eng an diesen anlehnt. So ist die gesamte Handlung in Muñoz Molina *Invierno en Lisboa* nach dem Plot eines *Film noir* konzipiert⁹¹⁹ wie auch die Binnenhandlung in Marsés *El Embrujo de Shanghai* diesem narrativen Muster folgt. Und streng genommen könnte man auch Miñanas *Noticias del Mundo Real* lesen wie die Parodie auf einen Krimi von Dashiell Hammett oder Raymond Chandler.

Der Zuschauer konnte mit dem Schicksal eines Flüchtlings mitleiden, mit hoffen und sogar sich an diese Orte begeben, da der Besuch des Kinos auch eine Art Tourismus darstelle, wie Bruno es formuliert hat.⁹²⁰ In Muñoz Molinas Roman war diese Identifikationsmöglichkeit gegeben, sowohl mit den auf der Flucht befindlichen Protagonisten der Filme *Phantom Lady* oder *Der Dritte Mann* oder, wie Scheffler in Erwägung zieht, *Act of Violence* und zu vorderst natürlich mit Ingrid Bergman alias Ilse

⁹¹⁹ „Zwar werden dem Leser die Verbrechen immerhin zwei Tötungsdelikte und ein Kunstraub - >aufgeklärt<, doch steht niemand auf der Seite des Rechts oder verfolgt einen genretypischen persönlichen Kreuzzug zur Herstellung von Gerechtigkeit, noch lässt sich eine klare Linie zwischen Gut und Böse ziehen. Das Handlungsmuster entspricht dafür umso mehr dem des film noir, in dessen Zentrum ein Antiheld, ein gebrochenes männliches Individuum, steht.“ Arnscheidt op. cit., S. 200.

⁹²⁰ „Ir al cine es, sobre todo, una forma de turismo: la experiencia de la dislocación o, mejor dicho, la reubicación en otro lugar, llevando consigo el equipaje del lugar de origen.“ In: Bruno, Guilina: Atlas of Emotions: Journeys in Art, Architecture and Film. New York, 2002.

Lund an der Seite Humphrey Bogarts in *Casablanca*⁹²¹ wie auch mit den Romanhelden Biralbo und Lucrecia, die sich ebenfalls auf der Flucht befinden. In Marsés Roman erleben wir die Kinohelden aus *Shanghai Express*, *Abrechnung in Shanghai* oder der *Lady von Shanghai* auf der Flucht wie auch die Romanfiguren Forcat und Denis, neben Kim, dem Protagonisten der Binnenhandlung. Und Daniels Vater nicht zu vergessen, der auf der Flucht vor den Faschisten erschossen wurde.

Wobei dieser „Tourismus“ nicht ausschließlich auf fremde Länder abzielen muss. Bestimmte Schauplätze besäßen dieselbe Qualität der Dislocación, so etwa das Hotel oder das Schiff. Alle hier untersuchten Romane verwenden das Motiv des Hotels. Auf beide Motive gleichzeitig treffen wir in sehr prominenter Weise bei Marsé, aber auch bei Llamazares. Und diese Situation der Reise in Form von Flucht bietet in herausragender Weise der *Film noir*.

Wie Miñana beispielhaft ausführt, eignet sich das Inventar des *Film noir* – Personal, Technik, innere Haltung und Szenerie – auch hervorragend, um dieses parodistisch gebrochen in der Form der Satire einzusetzen. In eben dieser Lesart der Parodie darf man die Figur der María bei Tomeo als Charakter des *Femme fatale* begreifen, die Welt des Kinos als offenbart sich als düstere Szenerie einer pessimistischen Weltsicht. Schließlich thematisiert Marias Traum vom Märchenprinzen, ausgelöst durch einen Film, ebenfalls auf ironisch gebrochene Weise das Motiv der Reise. Es erzählt von der Sehnsucht mit diesem Märchenprinzen aus Zelluloid in eine andere Licht durchflutete Welt zu reisen, zu entfliehen. Ob diese Flucht jedoch gelingen wird, darf bezweifelt werden. Auch deshalb, so Lawrence, hat sich Muñoz Molina für den *Film noir* entschieden, da hier die Isolation des Individuums exemplarisch aufgezeigt werden kann.⁹²²

Somit ist es also weder Zufall noch haben die Autoren die Vorliebe für diese Form von Kino durch eigene Lektüre erworben. Der *Film noir* bietet den spanischen Autoren in besonderer Form die Möglichkeit, die Sehnsucht zu stillen nach Reise, Flucht oder Emigration aus dem durch Bürgerkrieg erschütterten und nun in Rezession befindlichen faschistischen Spanien. Hieraus erklärt sich zu Teilen das Übergewicht an in den Texten zitierten oder assoziierten Filmen, die dem Genre des *Film noir* zuzuordnen sind. Die

⁹²¹ „In *El invierno en Lisboa* wird Film – besonders der amerikanische *film noir* aber auch das Hollywood-Melodram *Casablanca* – gleich in mehrfacher Hinsicht textualisiert.“ Arnscheidt, op. cit., S. 201.

⁹²² „It is therefore not surprising that Muñoz Molina has adopted the *novela negra* as one of his primary intertexts, using this genre to portray the isolation of the individual in a society where – in the words of a popular expression – „heroism is dead“, and ethical choices have lost almost any collective significance.“, Lawrence, S. 115.

Atmosphäre im *Film noir* ist von Melancholie, Düsternis und Intrige bestimmt, ganz wie Spaniens Alltag unter Franco. Arnscheidt sieht hierin ebenfalls eine Möglichkeit der Aufarbeitung der Diktatur, auch wenn dies etwa für *Beltenebros* wesentlich intensiver zutreffe als für *El invierno en Lisboa*.⁹²³

Dabei darf der Kinogänger jedoch nicht als naiv eingestuft werden, weiß er doch durchaus um die Fiktionalität der dargestellten Ereignisse, wie Aussagen befragter Personen in Labanyis Untersuchung verdeutlichen.⁹²⁴

⁹²³ Arnscheidt, S. 218.

⁹²⁴ „Yo no quería vivir en Estados Unidos; pero poder estar allí durante un par de horas era maravilloso.“ Labanyi, S. 161.

6.2. Elemente des *Film Noir* in den behandelten Texten (Grafik)

Charakteristika des Film Noir in den Texten von	Chirbes	Llamazares	Marsé	Miñana	Molina	Tomeo
Haltung						
pessimistische Weltsicht	x	x	x	x	x	x
Kampf gegen das Schicksal	x		x	x	x	x
Bild der Reise	x	x	x	x	x	x
Atmosphäre der Melancholie	x	x	x	x	x	x
Szene						
düstere Szenerie		x	x	x	x	x
urbaner Schauplatz (häufig Metropole)		x	x	x	x	x
Szenerie in Bars, Spielhöllen, Nachtklubs	x	x	x	x	x	x
Personal						
Charakter bedeutender als Handlung	x	x	x	x	x	x
entfremdete, verbitterte Charaktere	x		x	x	x	x
Charakter der Femme Fatale	x		x	x	x	x
eifersüchtige Ehemänner	x		x	x	x	x
Technik						
Kommentar aus dem Off		x	x		x	
Technik der Vor- und Rückblenden	x	x	x	x	x	

Charakteristika des Film Noir in den Texten von	Azcona	Díez	Gaite	Madrid	Merino
Haltung					
pessimistische Weltsicht	x	x	x	x	x
Kampf gegen das Schicksal		x		x	x
Bild der Reise		x			x
Atmosphäre der Melancholie	x	x	x		
Szene					
düstere Szenerie		x		x	x
urbaner Schauplatz (häufig Metropole)	x	x	x	x	x
Szenerie in Bars, Spielhöllen, Nachtclubs					
Personal					
Charakter bedeutender als Handlung	x	x	x	x	x
entfremdete, verbitterte Charaktere	x	x	x	x	x
Charakter der Femme Fatal					
eifersüchtige Ehemänner	x		x		
Technik					
Kommentar aus dem Off		x	x	x	
Technik der Vor- und Rückblenden	x	x			x

7. Filmographie

Jo Labanyi stellt in seinem Aufsatz über Kino als Erinnerungsort fest, dass die spanischen Autoren der letzten drei Jahrzehnte sich nahezu ausschließlich in ihren cineastischen Verweisen auf das amerikanische Kino Hollywoods der Vierziger und Fünfziger beschränkten.⁹²⁵ Sie seien einerseits willkürlich ausgewählt gewesen, um dem spanischen Roman den Hauch von Weltläufigkeit zu verleihen. Dies treffe etwa auf die frühen Romane Javier Marías zu. Andererseits hätten sie zur Darstellung und kritischen Aufarbeitung einer komplexen nationalen Geschichte über die Jahre des Bürgerkriegs und die sich anschließende Repression gedient. Man könne behaupten, so Labanyi, das amerikanische Kino, welches in großem Ausmaß in den Vierzigern und Fünfzigern konsumiert worden war, habe in jener Epoche den gesellschaftlichen Rahmen der Wünsche und Sehnsüchte geschaffen.⁹²⁶ Doch entscheidend für die hier vorliegende Arbeit scheint die Erkenntnis, dass, wie bereits in der Einleitung Ruiz Zafón zitiert wurde, der Genuss, das Erleben dieser Filme beitrug sich eine neue, eigenständige, manchmal erträglichere Wirklichkeit zu schaffen, als die reale Wirklichkeit der Francoära darstellte. So könnte man die in den untersuchten Texten aufgespürten Filme unter die Rubrik „auf der Suche nach der Wirklichkeit“ in unterschiedlicher emotionaler Qualität subsumieren.

In den Vorlagen namentlich zitierte und assoziierte Filmtitel

Filmtitel	Regie	Land	Jahr	literarische Referenz	zitiert/ assoziiert
55 Tage in Peking	Nicolas Ray	USA	1963	Miñana	z
Act of violence	Fred Zinnemann	USA	1948	Molina	a

⁹²⁵ Labanyi, Jo: El cine como lugar de la memoria en películas, novelas y autobiografías de los años setenta hasta el presente, in: Resina und Winter, S. 157.

⁹²⁶ „el cine americano que fue consumido masivamente en los años cuarenta y cincuenta, y que tanto marcó el imaginario social de la época.“ Labanyi, ebd.

Affair in Trinidad	Vincent Sherman	USA	1952	Miñana	z
Asphalt Dschungel	John Huston	USA	1950	Gaite	z
Babes on Broadway	Busby Berkeley	USA	1941	Marsé	a
Begegnung	David Lean	USA	1945	Azcona	z
Bend of the river	Anthony Mann	USA	1952	Llamazares	a
Bienvenido, Mr. Marshall	Lewis García Berlanga	Spanien	1952	Llamazares	a
Buffalo Bill – der weiße Indianer	R. William, A. Welman	USA	1939	Merino	z
Casablanca	Michael Curtiz	USA	1942	Marsé	a
Casablanca	Michael Curtiz	USA	1942	Molina	z
Cincinatti Kid	Norman Jewison	USA	1965	Llamazares	a
Circus World	Henry Hathaway	USA/Spanien	1963	Miñana	z
Das war der Wilde Westen	J. Ford, H. Hathaway, G. Marshall, R. Thorpe	USA	1962	Miñana	z
Der Dieb von Bagdad	Ludwig Berger, Conrad Veit	USA	1940	Marsé	z
Der Dieb von	L. Berger,	GB/USA	1940	Merino	z

Bagdad	M. Powell, T. A. Korda				
Der Dritte Mann	Carol Reed	GB	1949	Molina	a
Der Eroberer	Dick Powell	USA	1956	Miñana	z
Der Glöckner von Notre Dames	William Dieterle	USA	1939	Llamazares	a
Der Glöckner von Notre Dames	Jean Delannoy	USA	1956	Llamazares	a
Der große Treck	Raoul Walsh	USA	1930	Miñana	z
Der Leopard	Luchino Visconti	F / I	1963	Miñana	z
Der Mann, der Liberty Valance erschoss	John Ford	USA	1962	Miñana	z
Der Marshall	Henry Hathaway	USA	1968	Miñana	z
Der schwarze Falke	John Ford	USA	1956	Miñana	z
Der Streik (Stacha)	Sergej Eisenstein	UDSSR	1925	Llamazares	a
Der Teufelshauptmann	John Ford	USA	1949	Miñana	z
Der Untergang des Römischen Reichs	Anthony Mann	USA/Spanien	1965	Miñana	z
Der Weg ins Leben	Nikolai Ekk	Russland	1931	Llamazares	a
Die Brücke am Kwai	David Lean	GB	1957	Llamazares	a
Die grünen Teufel	R. Kellog J. Wayne	USA	1968	Miñana	z

Die Hafenkneipe von Tahiti	John Ford	USA	1963	Miñana	z
Die Rache der Pharaonen	Terence Fisher	GB	1959	Miñana	z
Die Schatzinsel	Victor Fleming	USA	1934	Merino	z
Die Titanen	1*	/	/	Llamazares	z
Die Zeitmaschine	George Pal	USA	1960	Llamazares	z
E.T. – Der Außerirdische	Steven Spielberg	USA	1982	Merino	a
Ein Herz und eine Krone	William Wyler	USA	1953	Miñana	z
El Cid	Anthony Mann	USA/Spanien	1961	Miñana	z
El Dorado	Howard Hawks	USA	1966	Miñana	z
El Judas	Ignacio Farrés Iquino	Spanien	1952	Llamazares	a
El misterio de la Puerta del Sol	Francisco Elías	Spanien	1929	Chirbes	a
El verdugo	Berlanga	Spanien	1963	Miñana	a
Erster Sieg	Otto Preminger	USA	1965	Miñana	z
Ferien auf Lesbos	1* ⁹²⁷	/	/	Madrid	z
Fluß ohne Wiederkehr	Otto Preminger	USA	1954	Llamazares	a
Fort Apache	John Ford	USA	1948	Miñana	z
Gilda	Charles Vidor	USA	1946	Miñana	z
Heiße Sekretärinnen	1*	/	/	Madrid	z

⁹²⁷ 1* Obwohl diese Filme mit dem gesamten Filmtitel zitiert werden, konnten hier weder Regisseur noch Produktionsort und Entstehungsjahr ausfindig gemacht werden.

Horizons West	Budd Boetcher	USA	1952	Llamazares	z
Ich erschoss Jesse James	Sam Fuller	USA	1949	Marsé	z
Krieg der Sterne	George Lucas	USA	1977	Merino	z
La Caza	Carlos Saura	Spanien	1965	Miñana	a
La Colmena	Mario Camus	Spanien	1983	Llamazares	a
La guerra de Dios	Rafael Gil	Spanien	1953	Azcona	z
La nuit américaine	Francoise Truffaut	Frankreich	1973	Llamazares	z
Los Tarantos	Rovira-Beleta	Spanien	1963	Miñana	a
Madonna der sieben Monde	Arthur Crabtree	GB	1944	Marsé	z
Man lebt nur einmal	Ernst Neubach	BRD	1952	Llamazares	z
Mit Dynamit und frommen Sprüchen	Stuart Millar	USA	1975	Miñana	z
Nanuk der Eskimo	Robert J. Flaherty	GB/USA	1922	Llamazares	a
Nosferatu – Symphonie des Grauens	Friedrich W. Murnau	Deutschland	1921	Miñana	a
Oklahoma Slim	2* ⁹²⁸	/	/	Miñana	z
Phantom Lady	Robert Siodmak	USA	1943	Molina	z
Piraten im	Cecil B.	USA	1942	Miñana	z

⁹²⁸ 2* Unter dem Titel *Oklahoma Slim* lässt sich kein Film eruieren. Es dürfte sich mit großer Wahrscheinlichkeit um *Oklahoma Jim* handeln, den Jaime Balcázar 1966 in den Studios seiner Bruders Alfonso in Barcelona gedreht hatte.

Karibischen Meer	DeMille				
Pistoleros en Arizona	Alfonso Balcázar	E	1965	Miñana	z
Rebecca	Alfred Hitchcock	USA	1940	Marsé	z
Red River	Howard Hawks	USA	1948	Miñana	z
Reise zum Mond	Georges Méliés	Frankreich	1902	Llamazares	z
Río Bravo	Howard Hawks	USA	1959	Miñana	z
Schnee am Kilimandscharo	Henri King	USA	1952	Llamazares	a
Shanghai Express	Josef von Sternheim	USA	1932	Marsé	z
Stagecoach	John Ford	USA	1939	Miñana	z
Sturmhöhe	William Wyler	USA	1939	Marsé	z
Südlich der Teufelsberge	William Sachs, Lewis Lehmann	USA	1971	Llamazares	a
Tango-Bar	John Reinhardt	USA	1935	Llamazares	a
Tarzan der Affenmensch	Wis van Dyke	USA	1932	Marsé	z
Tarzan of the Apes	Scott Sidney	USA	1918	Llamazares	a
Tarzans Sohn	Richard Thorpe	USA	1939	Merino	z
The Alamo	John Wayne	USA	1960	Miñana	z
The Deceiver	Louis King	USA	1931	Miñana	z
The Great	Charles	USA	1940	Llamazares	a

Dictator	Chaplin				
The greatest Show on Earth	Cecil B. De Mille	USA	1952	Miñana	z
The Invisible Man	James Whale	USA	1933	Marsé	a/z
The Savage Guns	Michael Carreras	E	1961	Miñana	a
The Shanghai Gesture	Josef von Sternberg	USA	1941	Marsé	a
Um dich kämpfe ich	Alfred Hitchcock	USA	1945	Azcona	z
Unter Piratenflagge	Michael Curtiz	USA	1935	Llamazares	a
Vertigo	Alfred Hitchcock	USA	1958	Llamazares	a
Vier Söhne der Kathy Elder	Henry Hathaway	USA	1965	Miñana	z
Viva Carrancho	Alfonso Balcázar	E	1965	Miñana	z
Vom Winde verweht	Victor Fleming	USA	1939	Azcona	z
Wild Nevada Joe	1*	/	/	Miñana	z
Zwei Colts für einen Sarg	1*	/	/	Miñana	z

1* Obwohl diese Filme mit dem gesamten Filmtitel zitiert werden, konnten hier weder Regisseur noch Produktionsort und Entstehungsjahr ausfindig gemacht werden.

8. Grundmuster intermedialer Narrativik spanischer Provenienz

Die vorliegende Arbeit untersuchte den Einfluss von Kino und Film im modernen spanischen Prosatext, Roman wie auch Kurzprosa. Um die Bedeutung von Kino für den spanischen Leser einordnen zu können, war der inhaltlichen Untersuchung eine kurze Zusammenfassung zur spanischen Filmgeschichte vorgeschaltet. Dieser medienhistorische Abriss verdeutlichte den intensiven Einfluss des amerikanischen Films auf Spanien sowie die Problematik der restriktiven Arbeitsbedingungen zur Franco-Zeit, welche das künstlerische Arbeiten in seiner Kreativität sehr einengte. Andererseits stellte sich auch die Leidenschaft des spanischen Publikums für das Kino heraus, die wohl auch mit der entbehrungsreichen Alltagssituation der Franco-Ära verknüpft zu sein scheint, wie angeführte Untersuchungen hierzu belegten, wie aber dann auch in den Texten selbst, etwa bei Rafael Chirbes, klar verbalisiert wurde.

In intensiven Einzelanalysen wurden die jeweiligen Befunde zu Kino und Film zu sechs modernen spanischen Romanen und fünf modernen Kurzgeschichten zunächst nach ihren Präsenzen geordnet. Eingeteilt wurden die intermedialen Belege in die drei Gruppen der stofflichen, thematischen und diegetischen Präsenz. Diese Strukturierung beinhaltet bereits eine vage Ordnung der Intensität der vorgefundenen intermedialen Referenzen für die Bedeutung des Textes und für die Bedeutung der Entwicklung der Protagonisten. Kategorisch sind diese drei Bereiche nicht voneinander abzugrenzen, vielmehr lassen sich einzelne Befunde zwei oder gar allen drei Präsenzen zuordnen. Ist dies der Fall, so hat sich gezeigt, wird die Wirkung der Intermedialität entweder auf den Protagonisten, den Leser oder auf beide häufig verstärkt. Im Allgemeinen erweist sich eine thematische Präsenz in dem Gefüge der intertextuellen Mittel als eine Art Bindeglied, mal mit Tendenz in Richtung Intertextualität, mal als Wegbereiter zur Intermedialität. Die stoffliche Präsenz ist grundsätzlich als Mittel von Intertextualität zu verstehen, wohingegen diegetische Präsenzen als Mittel der Intermedialität aufgefasst werden.

Von einer derartigen Unterscheidung zwischen Intertextualität und Intermedialität, wie sie nach Rajewsky überzeugend vorgenommen wird, wurde hier jedoch abgesehen, da ich nur jene intertextuellen Referenzen für diese Untersuchung aus den Texten herausgefiltert habe, die in Bezug zu Kino und Film stehen. Deshalb habe ich diese Bezüge auch als intermediale Referenzen betrachtet, da sie allesamt einem anderen Quellmedium entstammen und mit Aufnahme in einen literarischen Text einen

Mediumwechsel erfahren haben. Der Einsatz unterschiedlicher Präsenzen intensiviert den Rezeptionshorizont, da dem Text somit eine erweiterte Tiefenstruktur beigelegt wird.

Die thematische Präsenz dient zunächst als Möglichkeit für Reflexion über Kino und Film. Dies kann durch bloße geographische Verortung geschehen, kann jedoch auch dazu dienen, den handelnden Personen eine ikonografische Komponente hinzuzufügen. Hierdurch sind die Akteure mit dem Medium Kino verknüpft.

Das Mittel der stofflichen Präsenz, das als eigentliches intertextuelles Mittel verstanden werden darf, wird vornehmlich eingesetzt, um das Geschehen der Handlung zu spiegeln, vorwegzunehmen oder in einer Art Nachklapp zu verstärken. Die diegetische Präsenz schließlich ist die in ihrer Ausgestaltung intensivste Form von Intermedialität, ahmt sie doch die filmische Szene in Situation und atmosphärischer Stimmung nach. Alle drei Präsenzen wirken sich auf die narrative Struktur eines Textes und somit auf die Wirkung auf den Rezipienten nachhaltig aus. Nach ihrer Kategorisierung wurden die Belege dargestellt und bewertet. Eine Textanalyse, wie hier an exemplarisch ausgewählten Werken vorgeführt, unter Berücksichtigung der unterschiedlichsten intermedialen Bezüge könnte eine mögliche Methode darstellen, um eine im Normalfall für die Interpretation schwer zugängliche narrative Tiefenschicht freizulegen. In jedem Fall ist die intermediale Analyse geeignetes Mittel, um sich der Textstruktur auf intensive Weise zu nähern. Immer wieder zitieren oder benennen die Texte Elemente der Filmwelt, nicht selten ahmen die Protagonisten cineastische Szenen nach. Derartige mimetische Bezüge zu Kino und Film verleihen dem Mittel der Intermedialität die Kraft der Textgestaltung.

Aus dieser Erkenntnis heraus konnte demonstriert werden, dass der Einsatz intermedialer Referenzen aus dem Bereich der Welt des Kinos in keiner Weise an ein bloßes Faible einzelner Autoren für das Medienfeld Kino/Film gekoppelt ist. Wie aufgezeigt wurde, hatte sich die fiktionale Welt des Kinos beinahe von Beginn ihrer Geschichte auch in der spanischen Prosaliteratur niedergeschlagen.

Beim Einsatz intermedialer Referenzen, auch dies wurde deutlich, ist es neben der Art der Präsenz ebenfalls von Bedeutung, von wem der jeweilige intermediale Bezug generiert wurde. So konnten wir grundsätzlich zwischen einer "auktorialen" Intention und einer "personalen" Intention der Bezüge unterscheiden, wobei erstere vom Autor und letztere vom Protagonisten getätigt wird.

Der konsequente Einsatz intermedialer Präsenzen darf in seiner Summe als eigenständige narratologische Form betrachtet werden, unterscheidet sie sich in Wirkung und Darstellung doch klar von Texten, in denen das Mittel der Intermedialität nicht eingesetzt wird.

Die einzelnen Bezüge zu Kino und Film ähnelten sich innerhalb der jeweiligen Präsenzen in erstaunlichem Maße, ja häufig waren sie deckungsgleich. So fanden wir die geographische Einbettung von Kino als Ort in allen untersuchten Texten ebenso wie die zum Ausdruck gebrachte Sehnsucht nach der Welt der lichtdurchfluteten Illusion. Immer wieder sprachen handelnde Personen in Filmdialogen oder agierten wie in einer Filmszene. Kino als Arbeitsplatz wurde ebenso deutlich vorgeführt, wie auch in fast allen Texten die Rezeptionsgeschichte zu Spanien als Filmland thematisiert wurde. Zentral und in auffälligem Maße intensiv jedoch in allen Werken war die Frage nach dem Verhältnis von Wirklichkeit und Fiktion. Bei der Behandlung eben dieser Frage erwies sich der Einsatz intermedialer Bezüge in sämtlichen hier untersuchten Texten als höchst produktiv. Die Frage nach der Wirklichkeit ist mit zentral für jeden fiktionalen Text und nicht selten versuchen Texte mit dem Mittel der Fiktion Wirklichkeit zu generieren. Doch handelt es sich hier möglicherweise um eine spanienspezifische Ausformung, der Wirklichkeit nachzuspüren? Und wenn ja, weshalb haben sich die Autoren für ihre intermedialen Bezüge ausgerechnet das Medium Film ausgesucht?

Drei Hauptaspekte könnten für die Wahl des Medienfeldes Kino/Film zur Darstellung von Wirklichkeit ausschlaggebend sein, die besonders spanische Autoren ansprechen. Im Spanien der Fünfziger bis Siebziger des 20. Jahrhunderts herrschte eine große Vorliebe für das Kino. Jedes Wochenende bildeten sich lange Schlangen vor den Kinosälen. Einerseits war dies Ergebnis einer in Spanien sehr intensiv verbreiteten Leidenschaft für Kino und Film. Andererseits jedoch, und dies ist von größerer Bedeutung, dürfte hier ein spanienspezifischer Faktor vorliegen, welcher mit der Franco-Diktatur begründet war. Diese Zeit der Unterdrückung, Verfolgung und Entbehrung konnte mit dem Mittel der fiktionalen Traumwelt, wie sie Hollywood und schließlich die eigene Filmlandschaft den Menschen anbot, ertragen und überstanden werden. Mehr und mehr führte diese Traumwelt über den Weg des Wunsches zu einer neuen Wirklichkeit. Und diese Wirklichkeit, so haben alle Texte gezeigt, hatte die Fiktionalität des Kinos kreiert. Die Schauspieler und Filme hatten sich als vorbildsfähig erwiesen, zuletzt nicht deshalb, da sie ohne Biographie, also ohne Vergangenheit in

glitzerndem Glanz daherkamen. Immer wieder wird die Bedeutung und Glaubwürdigkeit von Kino und Film betont, die einen auf der Suche nach der Wirklichkeit bestens leiten könnte. Und auf der Suche nach der Wirklichkeit schienen alle zu sein. Wie hatte Carlos Ruiz Zafón, wie bereits im Vorwort zitiert, formuliert: „Für mich war Literatur und auch Kino immer das Reich der Fantasie. In meiner Kindheit war es für mich sehr wichtig, denn es war meine Flucht vor der Wirklichkeit.“ Im Ergebnis war diese Flucht jedoch nicht nur Flucht vor einer Wirklichkeit, sondern auch Flucht in eine neue Wirklichkeit und Suche nach einer neuen Wirklichkeit.

Hatte nicht deshalb Llamazares seinen Protagonisten ins Kino geschickt, um dort bei Kinobetreiber Señor Mundo, der Name ist Programm, alles über die wahre Welt zu erfahren und ihm somit die Hoffnung mit an die Hand zu geben, eines Tages aus der rußgeschwärzten Wirklichkeit der Kohlezechen von Olleros zu den sonnengebräunten Filmschönheiten Hollywoods gelangen zu können? Ana, bei Chirbes, erzählt am Vorabend ihres Todes, dass sie davon geträumt hat, sich die Haare in der Form zu schneiden, wie die Filmschauspielerinnen. Sie waren Vorbild und Hoffnungsträger. Nur allzu gerne hätte sie ihre Entbehrungen und Einschüchterungen, die sie während und unmittelbar nach dem Spanischen Bürgerkrieg erlebt hatte, mit dem Leben der Glitzerwelt Hollywoods eingetauscht. Oder sehnen sich Daniel und Susana nicht nach einer wirklichen Welt, die sich so geheimnisvoll gestaltet wie die von Susanas Vater Kim in Shanghai. Stattdessen drohen alle Träume, wie *Capitán Blay* zu Daniel sagt, "im Munde der Erwachsenen zu verfaulen". Überhaupt hat die Wirklichkeit Barcelonas jener Tage für alle Beteiligten gar nichts vom Glanz, wie er auf der Kinoleinwand im *Mundial*, also in der wirklichen Welt, Abend für Abend erstrahlt.

Und wollte Miñana nicht "Nachrichten aus der wirklichen Welt" erzählen und hatte sich hierfür Personal und Szenerie Hollywoods entliehen? Fast schon verzweifelt macht sich Gabriel auf die Suche nach John Wayne, der Verkörperung des Helden und Inbegriff der Gegenwelt zur tristen Zukunftsaussicht des Protagonisten.

Tomeo wiederum präsentiert in seiner Satire vom Mord im Orientkino Film als Vorlage für die Wirklichkeit. María erlernt im Kino, wie sie sich im realen Leben verhalten könnte. Und bei Muñoz Molina, um die Reihe der hier untersuchten Romane mit der Frage nach der Suche nach Wirklichkeit zu vervollständigen, gleicht die Wirklichkeit der Fiktion in dem Maße, dass die Protagonisten es hier und dort immer wieder selbst wahrnehmen. Somit wissen sie nicht mehr ob sie im Film agieren oder

tatsächlich im Spanien der 60er leben, das doch sehr die Szenerie eines *film noir* angenommen hat, in Atmosphäre und Personal.

Juan Madrid lässt in seiner Kurzgeschichte jede Illusion beiseite und stellt klar, dass diese Wirklichkeit im Kino nicht weniger grausam ist als jene in der täglich real gelebten Wirklichkeit. Auch im Kinosaal geschehen Mord und Totschlag, fließt reales Blut, wird gar der Kopf des Protagonisten zerschmettert.

Die ersehnte Wirklichkeit ist ausnahmslos in der Ferne, also nicht im Spanien Francos, anzutreffen. Erhoffen Gabriel und der Ich-Erzähler bei Llamazares sie im fernen Amerika vorzufinden, so erträumen sich diese glanzvolle Wirklichkeit Daniel und Susana im fernen Shanghai. Lucrecia und Biralbo wähten das Glück in Lissabon. Einzig Ana in *La Buena Letra* träumte von einem Glück im zukünftigen Spanien. Doch sie muss erkennen, dass ihre Erben nichts bewahren, sondern alles neu gestalten wollen und ihr Geburtshaus nur als Immobilie betrachten. Wird es abgerissen, so wird auch ein Teil der Erinnerung verloren gehen.

Ins Mystische erhöht haben Merino und Mateo den Aspekt der Suche nach der Wirklichkeit. In Merinos *El niño lobo de cine Mari* wird die Schnittlinie zwischen Realität und Fiktion, zwischen Zuschauersaal und Leinwand durchschritten. El niño lobo findet sein Glück in der Welt der Fiktion und reist mit den Filmhelden in eine andere, leuchtendere Welt. Noch eine Stufe höher siedelt Mateo die Ereignisse in seiner Geschichte des *Cine Ariadna* an, in der das Kino zum Opferaltar zu werden scheint, zur weihevollen Grotte. Wem schließlich dieser Sprung in die ersehnte Wirklichkeit nicht gelingt, der wird sein Leben weiterhin in der grauen Tristesse der spanischen Wirklichkeit der Francozeit verbringen müssen, wie die Stenotypistin Mercedes in der Geschichte *La Oficina* von Carmen Martín Gaité. „Día tras día, año tras año, llegaba el primero a la oficina, con traje marrón y su corbata de lazo.“⁹²⁹

Alle Texte belegten die generative Kraft für die Wirklichkeit, die von Fiktionalität ausgeht. Auf sehr kunstvolle Weise werden immer wieder die beiden Medien Film und Roman miteinander vermengt, beziehungsweise werden Elemente des Medienfeldes Kino/Film geschickt in das Medium Text eingewoben. Deutlich tritt die Funktion eines Mediums als Übermittler von Information an diesen Beispielen zutage. Zwar bleiben die Romane von Llamazares, Chirbes, Marsé, Tomeo, Miñana und Muñoz Molina Romane, die Kurzgeschichten von Madrid, Azcona, Martín Gaité, Mateo Díez und

⁹²⁹ Gaité, Cuentos completos S. 21.

Merino María Kurzgeschichten, aufgrund ihrer intensiven intermedial angereicherten Narrativik scheint sich jedoch das Genre Roman hierdurch zu modifizieren. Wir lesen im Fall der untersuchten Texte weiterhin ein Buch. Die Rezeptionsqualität dieses Mediums ist aufgrund dessen Intermedialitätsgehaltes jedoch eine andere als bei Texten in denen intermediale Bezüge weitestgehend oder gar gänzlich absent sind. Ist der Mittler von filmischer Informationsübertragung im Normalfall das Medium Film, so ist hier der Mittler jener filmischen Information das Buch. Filmische Narrativik steht nun in Konkurrenz, die auch symbiotischer Art sein kann, mit der Narrativik erzählerischer Prosa. Aus dieser Symbiose aus Film und Text hat sich zwar noch kein neues Gesamtmedium konstituiert, - aufgrund ihrer unterschiedlichen Zeichenkodes und deren diskrepanter materiellen Vermittlung bleiben Film und Roman weiterhin unterscheidbare und voneinander zu unterscheidende Medien - eine Möglichkeit für eine Rezeptionserweiterung hat sich hierdurch jedoch sehr wohl ergeben.

Es wird an manchen Passagen nicht mehr deutlich, ob nun Filmcharaktere im Roman agieren oder ob Romanfiguren die Persönlichkeit von Leinwandgrößen angenommen haben. Geschieht die Vermengung der intermedialen Bezüge mit solch hoher Frequenz wie im Fall von Muñoz Molina, dann entsteht über den Weg der permanenten Überschreitung der Mediengrenzen, - und genau hierum handelt es sich im Falle der Intermedialität, - ein neues, eigenständiges Kunstwerk. Mit den Mitteln des Pastische und der Hommage entstand als Kontrafaktur zu *Casablanca* Muñoz Molinas Roman *El invierno en Lisboa*.

Die intermediale Ebene des Medienfeldes Film/Kino eignet sich in besonderem Maße, wie alle Autoren belegen, ein subjektiv erfahrenes Geschichtsverständnis als verbürgte Realität in der Handlung zu verorten und somit dem Leser zur Diskussion zu stellen oder ihn zum Vergleich mit seinem eigenen Geschichtsbild aufzufordern. Da das Medium Film, gleich über welches Reproduktionsmittel, nach wie vor zum dominanten Medium unserer Zeit gehört, darf davon ausgegangen werden, dass das Mittel der Intermedialität weiterhin und in stetig zunehmendem Maße in die Narrativik von Romanen einfließen und die Gattung Roman dadurch weiterhin nachhaltig verändern wird.

9. Bibliographie

- Aguilera Garcia, Jaime: *Novela policiaca y cine negro en la obra de Muñoz Molina*, Estudios y ensayos 108, Universidad de Málaga, 2006
- Alberich, Ferran: *Raza de José Luis Sáenz de Heredia*, Filmoteca Española/ Festival de Cine Huesca, Madrid Huesca, 1996
- Albersmeier, Franz-Josef: *Theater, Film, Literatur in Spanien – Literaturgeschichte als integrierte Mediengeschichte*, Romania 15, ESV, Berlin, 2001
- Albert, Mechtild (ed): *Vanguardia Española e intermedialidad: Artes escénicas, cine y radio*, Iberoamericana, Madrid, 2005
- Alberti, Rafael: *La arboleada perdida: libros I y II de memorias*, Fabril, Buenos Aires, 1959
- Alonso, Pedro: *Contra el ruido y el silencio: los espacios narrativos de la memoria de la posguerra española* in: Ibañez Ehrlich (ed), *Ensayos sobre Rafael Chirbes*, Iberoamericana, Vervuert, Madrid, 2006
- Álvarez Méndez, Natalia: *Simbología espacial en El viajero perdido, de José María Merino* in: Romera Castillo und Gutiérrez Carbajo, *El cuento en la década de los noventa*, S. 277 - 285
- Amell, Samuel: *Elementos constitutivos de la narrativa de Juan Marsé*, in: Romea Castro Celia (ed), *Juan Marsé, su obra literaria. Lectura, recepción y posibilidades didácticas*, Horsori, Barcelona, 2005, S. 29 - 42
- Andres-Suárez: *El fracaso comunicativo en la obra de Javier Tomeo* in: Yvette Sánchez/Roland Spiller (eds), *Poéticas del fracaso*, Gunter Narr Verlag, Tübingen, 2009, S. 111 - 119
- Antonio, Juan u. Ródenas, Masoliver: *Álvaro Pombo*, in: Rico, Francisco: *Historia y crítica de la literatura española. 9/1 Los nuevos nombres: 1975 - 2000*, Barcelona, 2000, S. 303 - 307
- Arlt, Roberto: *Notas sobre el cinematógrafo*, Simurg, Buenos Aires, 1997
- Arnscheidt, Gero: *Schreiben für den Markt*, Frankfurt am Main, 2005
- Ayala, Francisco: *Indagación del cinema*, Mundo Latino, Madrid, 1929
- Barthes, Roland: *Der Tod des Autors*, in: Texte zur Theorie der Autorschaft, Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matias Martinez, Simone Winko (Hrsg.), Stuttgart 2000, S. 190 f
- Beisel, Inge: *La relevancia de la memoria y del recuerdo en las obras narrativas de Julio Llamazares y Juan José Millás*, in: Felten, Hans und Prill, Ulrich: *Juegos de la interdiscursividad*, Romanistischer Verlag, Bonn, 1995, 23 - 36
- Berg, Walter Bruno: *Literatura y cine. Nuevos enfoques del concepto de intermedialidad*, in: Iberoamericana, 2, 6, 2002, S. 127 – 141
- Bernecker, Walther: *Spanische Geschichte*, C.H. Beck, München, 1999
- Borau, José Luis (ed): *Cuentos del cine*, Alfaguara, Madrid, 1996
- —: *Presencia del cine en la obra de Martín Gaité*, in: Martinell Gifre Emma (ed) *Encuentros con Carmen Martín Gaité. Premio Nacional de las Letras Españolas 1994*, Barcelona, 1997, S. 48 - 51
- —: Heredero F. Carlos, Pérez Perucha Julio (eds): *Diccionario del Cine Español*, Alianza Editorial, Madrid, 1998

- Bourret, Michel: *La fantasía toturada*, in: Rico, Francisco: *Historia y crítica de la literatura española. 9/1 Los nuevos nombres: 1975 - 2000*, Barcelona, 2000, S. 367 - 369
- Bruno, Guilian: *Atlas of Emotions: Journeys in Art, Architecture and Film*, New York, 2002
- Buschmann Albrecht, Ette Ottmar (eds): *Aub in Aub*, Berlin, 2007
- Caparrós Lera José María, Crusells Magí, De España Rafael (eds): *Las grandes películas del cine español*, Ediciones JC Clementine, Madrid, 2007
- —: *Historia del Cine Español*, T&B Editores, Madrid, 2007
- Cercas, Javier: *Soldados de Salamina*, Tusquets, Barcelona, 2001
- Cernuda, Luis: *Prosa completa*, Derek Harris, Luis Maristany (eds), Barral, Barcelona, 1975
- Charcán Palacios, José Luis: *Temas y modelos clásicos de la literatura fantástica en los cuentos de José María Merino* in: Romera Castillo und Gutiérrez Carbajo, *El cuento en la década de los noventa*, S. 267 - 276
- Chirbes, Rafael: *La buena letra*, Editorial Debate, Madrid, 1992
- —: *La larga marcha*, Editorial Anagrama, Barcelona, 1994
- —: *Die Schöne Schrift*, Verlag Antje Kunstmann, München, 1999
- Cuevas, García Cristóbal (ed): *El universo creador del 27; Literatura, Pintura, Música y Cine*, Malaga, 1997
- Delgado Batista, Yolanda: *Julio Llamazares. Mi visión de la realidad es poética*. Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid. 1999
- De Miguel, Pedro: *Entrevista a Juan Miñana*, in: *Nuestro Tiempo*, Heft 517 – 518, Madrid, 1997, S. 80 - 87
- Díaz de Castro, Francisco: *Prosa Narrativa* in: Rico, Francisco: *Historia y crítica de la literatura española. 9/1 Los nuevos nombres: 1975 - 2000*, Barcelona, 2000, S. 412-417
- D'Ors, Inés: *Escenas de cine mudo: un álbum de fotos sin rostro*, in: Andrés-Suárez I., Casas A. (eds), *El universo de Julio Llamazares*, Cuadernos de narrativa 3, Neuchâtel 1998, 135 - 149
- Eicher, Thomas, Ulf, Beckmann (ed): *Intermedialität: Vom Bild zum Text*, Bielefeld, 1994
- Eidsvik, Charles: *Cineliteracy: Film Among the Arts*, New York/Toronto
- Felten, Uta: *El cine como generador de la escritura vanguardista en Federico García Lorca*, in: Albert Mechtild (ed): *Vanguardia Española e intermedialidad: Artes escénicas, cine y radio*, Iberoamericana, Madrid, 2005, S. 479 - 488
- Fernández, Ángel-Raimundo: *Un ciclo de cuentos para la ruina de cielo, de Luis Mateo Díez*. in: Romera Castillo, José u. Gutiérrez Carbajo, Francisco: *El cuento en la década de los noventa*, Visor, Madrid, 2001, S. 243 - 256
- Fernández, Santiago: *Rafael Chirbes: "Libros siempre saben más que su autor"*, Biblioteca Babab.com, Nr. 11, Januar 2002, http://www.babab.com/no11/rafael_chirbes.htm (29.11.2009)
- Ferrari, B. Marta (ed): *De la letra a la imagen. Narrativa posfranquistas en sus versiones filmicas*, Mar de la Plata, Argentinien, 2007
- Foucault, Michel: *The Archaeology and the Discourse on Language*, Trans. A. M. Sheridan Smith. New York, Pantheon, 1972

- Frank, Peter: *Intermedia: Die Verschmelzung der Künste*, Bern, 1987
- García Escudero, José María: *CineEspañol*, Ed. Rialp, Madrid, 1962
- García Montero, Luis: *Los tiempos oscuros*, in: Rico, Francisco: *Historia y crítica de la literatura española. 9/I Los nuevos nombres: 1975 - 2000*, Barcelona, 2000, S. 412 - 414
- Genette, Gérard: *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, Paris 1982
- —: *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1993
- —: *Die Erzählung*, München 1994
- Gubern, Román: *La Censura. Función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936-1975)*, ediciones península, Barcelona, 1981
- Gutiérrez Carbajo, Francisco: *Antologías de cuentos de cine* in: Romera Castillo und Gutiérrez Carbajo, *El cuento en la década de los noventa*, S. 415 - 437
- Gutiérrez Pérez, Agustín: *Conversación con Juan Marsé*, Ajoblanco, extra 2, 1995
- Hallermeyer, Evi: *Filme analysieren – Kulturen verstehen*, UVK Verlagsgesellschaft, Konstanz 2008
- Hayashi, Akiko: *Los extranjeros en la narrativa de Antonio Muñoz Molina: el problema de la identidad*, Dissertation, Facultad de Filología, Universidad Salamanca, 2007
- Helbig, Jörg (ed): *Intermedialität, Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebietes*, Turnshare, London, 2009
- Herzbeger, David: *Narrating the Past: History and the Novel of Memory in Postwar Spain*, PMLA, 106, 1, 1991, 34 -45
- Heymann, Jochen: *La novela española contemporánea*, Hispanorama Nr. 55, 1990
- Heymann, Jochen/ Mullor-Heymann, Montserrat: *Retratos de escritorio. Entrevistas a autores españoles*. Frankfurt/M. 1991
- Hirsch, Marianne: *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1997
- Hoffmann, Christian: *Don Quijote im Innendienst*, Wienerzeitung, 30.11.2001
- Hutcheon, Linda: *Literary borrowing and stealing: Plagiarism, sources, influences and intertexts*, English Studies in Canada 12.2., 1986, 229 - 239
- Jahrmärker, Manuela: *Das Ich im Mittelpunkt der Historie*, in Wortlaut.de: Göttinger Zeitschrift für neue Literatur, www-hainholz.de/wortlaut/Chirbes (vom 23.10.2008)
- Katz, Ephraim: *The international Film Encyclopedia*, London, 1979
- Kenna, Caridad: *Con la cámara en la novela, o el enfoque de Julio Llamazares*, in: Revista hispánica moderna, Heft 50, Philadelphia, 1997, S. 190 –204
- Kohl, Gabriele Maria: *Studien zum Werk Carmen Martín Gaité*, Friedrich- Alexander- Universität Erlangen-Nürnberg, 1992. (Magisterarbeit)
- Kwang-Hee, Kim: *El cine y la novelística de Juan Marsé*, Biblioteca nueva, Madrid, 2006
- Kristeva, Julia: *Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman*, in: Jens Ihwe (Hrsg.), *Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven*. Bd. 3, 1972, S. 345 - 375

- Labanyi, Jo: *Come to terms with the ghost of the past. History and spectrality in contemporary Spanish culture*, in: Arachne@Rutgers: Journal of Iberian and Latin American Literary and Cultural Studies, Vol 1, 2004, www.arachne.rutgers.edu/vol1_labanyi.htm, vom 28.9.2009
- Llamazares, Julio: *Escenas de cine mudo*, Seix Barral, Barcelona, 1994
- —: *Stummfilmszenen*, edition suhrkamp, Frankfurt a. M., 1998
- Lotman, Jurij: *Die Struktur des künstlerischen Textes*, Frankfurt am Main 1973
- Madrid, Juan: *Jungla*, Ediciones B, Barcelona, 1988
- —: *Dschungel*, Jenior, Kassel 1990
- Magnien, Brigitte: *El cine en la novela de vanguardia (1923 –1936)*, in: Albert Mechtild (ed): *Vanguardia Española e intermedialidad: Artes escénicas, cine y radio*, Iberoamericana, Madrid, 2005, S. 441 - 453
- Mari, Jorge: *Embrujos visuales: cine y narración en Marsé y Muñoz Molina*, Revista de Estudios Hispánicos, 31,3, 1997, S. 449 - 473
- —: *La narrativa de Juan Marsé, a caballo entre el cine y la literatura*, in: Romea Castro Celia (ed), *Juan Marsé, su obra literaria. Lectura, recepción y posibilidades didácticas*, Horsori, Barcelona, 2005, S. 193 - 202
- Marsé, Juan: *El embrujo de Shanghai*, Plaza & Janés, Barcelona, 1993
- —: *Der Zauber von Shanghai*, Deutscher Taschenbuch Verlag, München 2003
- Martín Gaite, Carmen: *El Balneario*, ed. Bruguera, Barcelona 1983
- —: *Cuentos completos*, Alianza Editorial, Madrid 2005
- Martín Nogales, José Luis: *expansión del cuento* in Rico, Francisco: *Historia y crítica de la literatura española. 9/1 Los nuevos nombres: 1975 - 2000*, Barcelona, 2000, 460 - 470
- Mateo Díez, Luis: *Los males menores*, Alfaguara Hispanica, Madrid, 1993
- —: *La ruina del cielo*, Olleros & Ramos, Madrid, 1999
- Maule, Rosanna: *Cultural specificity and transnational address in the new generation of Spanish film authors: The case of Alejandro Amenábar* in: Sánchez-Conejero, Cristina (ed), *Spanishness in the Spanish novel and the cinema of the 20th – 21st century*, Cambridge scholars publishing, Newcastle, 2007
- Mecke, Jochen: *Im Zeichen der Literatur: Literarische Transformationen des Films*, in: Mecke Jochen, Roloff Volker (eds): *Kino-(Ro)Mania: Intermedialität zwischen Film und Literatur*, Stauffenberg-Verl., Tübingen, 1999, S. 97 - 123
- Méndez-Leite, Fernando: *Historia del cine español*, 2 Bd., Ediciones Rialp, Madrid 1965
- Merino, José María: *Cuentos del reino secreto*, Alfaguara, Madrid, 1994
- Mertens, Mathias: *Forschungsüberblick, „Intermedialität“, revonnah*, Hannover, 2000
- Miñana, Juan: *Noticias del mundo real*, Tusquets, Barcelona, 1999
- —: *Nachrichten aus der wirklichen Welt*, Berliner Taschenbuch Verlag, Berlin 2002
- Moix, Terenci: *Mis inmortales del cine, Hollywood, años cuarenta*. Editorial Planeta, Barcelona, 1991.

- —: *Suspiros de España*, Plaza & Janés, Barcelona 1993.
- Morales Cuesta, Manuel María: *La voz narrativa de Antonio Muñoz Molina*, ediciones octaedro, Barcelona, 1996
- Moreno-Nuño, Carmen: *Las huellas de la guerra civil*, ediciones Libertarias, Madrid, 2006
- Muñoz Molina, Antonio: *El invierno en Lisboa*, Seix Barral, Barcelona, 1987
- —: *Beltenebros*, Seix Barral, Barcelona, ¹⁶1993
- —: *Nada del otro mundo*, Seix Barral, Barcelona, 1993
- —: *Der Winter in Lissabon*, Rowohlt, Hamburg 1991, 2. Aufl. 2004
- Müller, Jürgen E. (ed): *Intermedialität: Formen moderner kultureller Kommunikation*, Münster, 1995
- —: *Intermedialität und Medienhistoriographie*, in: Paech, Joachim, Schröter, Jens (Hrsg), *Intermedialität. Analog/Digital*, Fink, München 2008
- Navarro, Díaz (ed): *Antonio Muñoz Molina: El dueño del secreto*, Editorial Castalia, Madrid, 1997
- Neuschäfer, Hans-Jörg: *Macht und Ohnmacht der Zensur*, Stuttgart, 1991
- Ordóñez, Marcos: *La obra de Marsé en el cine*, in: Romea Castro Celia (ed), *Juan Marsé, su obra literaria. Lectura, recepción y posibilidades didácticas*, Horsori, Barcelona, 2005, S. 247 - 256
- Oropesa, Salvador A.: *La Novelística de Antonio Muñoz Molina: Sociedad civil y literatura lúdica*, Universidad de Jaen, 1999
- Paech, Joachim: *Literatur und Film*, Stuttgart, 1988
- —: *Intermedialität*, in Helbig Jörg, *Intermedialität*, Turnshare, London, 2009
- Panteleit, Daniela: *Schweigen, bis dass der Tod uns scheidet*. In: *Matices Zeitschrift für Lateinamerika, Spanien und Portugal*. www.matices.de, vom 21.10.2008
- Penzkofer, Gerhhard: *La memoria anti-épica en las novelas de Julio Llamazares*, in: Matzat Wolfgang: *Espacios y discursos en la novela española del realismo a la actualidad*, Iberoamericana, Madrid, 2007
- Pinkerneil, Beate: *Gulasch vom Stier*, Frankfurter Allgemeine Zeitung, 10.9.1996
- Plett, Heinrich F: „Intertextualities“ Intertextuality. Hg. Heinrich F. Plett, New York und Berlin, Walter de Gruyter, 1991, 3 - 29
- Poppe, Sandra: *Visualität in Literatur und Film*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 2007
- Pozuelo Yvancos, José María: *Ventanas de la Ficción. Narrativa hispánica, siglos XX y XXI*, Ediciones Península, Barcelona, 2004
- Pulido Tirado, Genara: *La teoría del cuento en la España de los años noventa. Un balance*, in: Romera Castillo und Gutiérrez Carbajo, *El cuento en la década de los noventa* S. 561 - 577
- Rajewsky, Irina O.: *Intermedialität*, Francke, Tübingen, 2002
- Ravenet, Caridad: *La falsa inocencia: Julio Llamazares, Luis Landero y gustavo Martín Gazo* in Rico, Francisco: *Historia y crítica de la literatura española. 9/1 Los nuevos nombres: 1975 - 2000*, Barcelona, 2000, 391 - 403

- Resina Loan, Ramón/ Winter Ulrich (eds): *Casa encantada. Lugares en la España constitucional (1978 – 2004)*, Vervuert, Iberoamericana 2005
- Rich, Lawrence: *The narrative of Antonio Muñoz Molina: self-conscious realism and „el desencanto“*, Peter Lang, New York 1999
- Rico, Francisco: *Historia y crítica de la literatura española. 9/1 Los nuevos nombres: 1975 - 2000*, Barcelona, 2000
- Rieger, Angelica (Hrsg.): *Intermedialidad e hispanística*, Peter Lang, Frankfurt a.M., 2003
- Rien, Horst: *Reales und Imaginäres. Eine Lektüre von Llamazares' Roman Escenas de cien mudo*, in: Iberomania, Band 55, Heft 1, S. 100 – 113, Niemeyer, 2002
- —: *Biographie und Geschichte als Projekt. Analysen zum Romanwerk von Rafael Chirbes*, in: Iberomania, Band 65, Heft 1, S. 73 – 89, Niemeyer, 2008
- Roloff, Volker: *Film und Literatur. Zur Theorie und Praxis der intermedialen Analyse am Beispiel von Buñuel, Truffaut, Godard und Antonioni*, in: Zima Peter V, Litertaur Intermedial, Darmstadt, 1995
- Romea Castro, Celia (ed): *El embrujo de Shanghai. Impacto de relecturas*, in: Vásquez, Mary S. (ed): v.16.1, Estudios sobre el cine peninsular, Davidson College, USA, 2003, S. 41 - 76
- Romea Castro, Celia: *El cine en la vida cotidiana de los personajes marsianos* in: Romea Castro Celia (ed), Juan Marsé, su obra literaria. Lectura, recepción y posibilidades didácticas, Horsori, Barcelona, 2005, S. 203 - 230
- —: *El embrujo de Shanghai, de la novela a la película*, in: Romea Castro Celia (ed), Juan Marsé, su obra literaria. Lectura, recepción y posibilidades didácticas, Horsori, Barcelona, 2005, S. 239 - 246
- Santos, Alonso (ed): *Cuentos*, Editorial Castalia, Madrid, 2000
- Schacter, Daniel: *Searching for Memory: The Brain, the Mind, and the Past*, Basic, New York 1995
- Scheerer, M. Thomas: *Modulando el pasado. Teoría actual de la memoria y dos ejemplos literarios*, Hispanorama 113, 2006, S. 35 - 43
- —: *El embrujo de Shanghai*, Werkartikel, Kindlers neues Literaturlexikon, 2009
- Scheffler, Ben: *Film und Musik im spanischen Roman der Gegenwart*. Frankfurt am Main 2004
- Schouten, Fiona: *Turning Photographs into a Silent Film, Individual and collective Memory in Escenas de Cine Mudo by Julio Llamazares*, in: Neophilologus, Volume 90, Nummer 2, Springer-NL, 2006
- Serna, Justo: *Pasados Ejemplares. Historia y narración en Antonio Muñoz Molina*, Biblioteca nueva, Madrid, 2004
- Sinova, J: *La censura de prensa durante el franquismo*, Espasa-Calpe, Madrid, 1989
- Suntrup-Andersen, Elisabeth: *Hacer Memoria. Der Bürgerkrieg in der Literatur der Nachgeborenen*, Verlagsbuchhandlung Meidenauer, München, 2008
- Tomeo, Javier: *Das Verbrechen im Orientkino*, Wagenbach, Berlin, 1996
- —: *El crimen del cine Oriente*, Plaza & Janes Editores, Barcelona, 1997
- Torrents, Nissa: *Eine anachronistische Lektüre: Ana María Matute und Juan Marsé in den Siebziger Jahren*, in: Strausfeld, Michi (ed). *Spanische Literatur*, Suhrkamp, Frankfurt a. M, 1991, S. 252 - 273

- Tschiltschke, Christian: *Roman und Film, Filmisches Schreiben im französischen Roman der Postavantgarde*, Tübingen, 2000
- Turpin, Enrique (ed): *Marsé Juan, Cuentos completos*, Espasa, Madrid 2003
- Urbes, Luis (ed): *Doce años de cultura española (1976 – 1987)*, Encuentro ediciones, Madrid, 1989
- Utrera Macías, Rafael: *Literatura cinematográfica. Cinematografía literaria*, Alfar, Sevilla, 1987
- —: Luis, Cernuda: *Una genuina fascinación por el cine*, in: Albert Mechtild (ed): *Vanguardia Española e intermedialidad: Artes escénicas, cine y radio*, Iberoamericana, Madrid, 2005, S. 489 - 500
- Vallejo, Jesús Fernández (ed.): *Cuentos de cine*, Editorial Castalia, Madrid 2002
- Villegas López, Manuel: *El Nuevo Cine Español. Problemática (1951-1967)*, San Sebastián, Festival Internacional de Cine, 1967
- Walzel, Oskar: *Wechselseitige Erhellung der Künste*, Reuther & Reichard, Berlin, 1917
- Welzer, Harald: *Das kommunikative Gedächtnis. Eine Theorie der Erinnerung*. München, 2005
- Weinrich, Harald: *Lethe. Kunst und Kritik des Vergessens*, C.H. Beck, München, 1997
- Winter, Ulrich: *El cine, la máquina de escribir y el Teatro de la Memoria. Sobre una lógica de la referencia a los medios en Beltenebros*, in: Ibáñez Ehrlich (ed.), *Los presentes pasados de Antonio Muñoz Molina*, Iberoamericana, Madrid, 2000
- Zafón Ruiz, Carlos: *Schatten des Windes*, Insel Verlag, Frankfurt a. Main, 2003
- Zander, Horst: *Intertextualität und Medienwechsel*, in: Mecke Jochen, Roloff Volker (Hrsg.): *Kino-(Ro)Mania: Intermedialität zwischen Film und Literatur*, Stauffenberg-Verl., Tübingen, 1999, S.178 - 196
- Zima, Peter V. (ed.): *Literatur intermedial*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1995

Internet:

www.wikipedia.org/wiki/Juan-Madrid (17.03.2009)

www.free.fr/fichaJuan%20Madrid.htm (26.02.2008)

Bildnachweis

Die Internetadressen wurden am 20.3.2011 abgerufen.

Abbildung Nr. 1

http://vimg.tu.tv/imagenes/videos/s/a/salida-de-misa-de-doce-del-pilar-de-zara_imagen2.jpg

Abbildung Nr. 2

http://www.gencat.cat/big/img/377/BIG_377245111041610_00.jpg

Abbildung Nr. 3

http://www.don-alfredo-mayo.com/images/image_divers/juan_de_orduna/nobleza_baturra.jpg

Abbildung Nr. 4

<http://i.ytimg.com/vi/dTkyzFKXxA/0.jpg>

Abbildung Nr. 5

http://www.cinemavalencia.com/public/caratulas/l/LA_ALDEA_MALDITA.JPG

Abbildung Nr. 6

http://photos-e.ak.fbcdn.net/hphotos-ak-snc1/hs164.snc1/6130_226919195071_226913775071_7860668_4924162_s.jpg

Abbildung Nr. 7

<http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/ae/Segundo-de-chomon.jpg>

Abbildung Nr. 8

<http://img.listal.com/image/44665/600full-luis-bunuel.jpg>

Abbildung Nr. 9
<http://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/thumb/b/b8/RafaelGil.jpg/200px-RafaelGil.jpg>

Abbildung Nr. 10
http://3.bp.blogspot.com/_MHN5hJubcU/TN899VSBsGI/AAAAAAAAAEI/4nUeTS1Ecx8/s1600/luis_garcia_berlanga.jpg

Abbildung Nr. 11
<http://www.decline21.com/EstructurasBd/Peliculas/N10024/Imagenes/laguerra.jpg>

Abbildung Nr. 12
<http://img220.imageshack.us/i/11942razaespanol0916968lc8.jpg/>

Abbildung Nr. 13
http://subsonica.blogsome.com/images/Bienvenido_Mister_Marshall_1953.jpg

Abbildung Nr. 14
http://2.bp.blogspot.com/_toEo9yVfPYc/S7ubvZtTfWI/AAAAAAAAAv4/QquuSVvuVi0/s1600/lacaza.jpg

Abbildung Nr. 15
<http://pics.filmaffinity.com/Viridiana-949637046-large.jpg>

Abbildung Nr. 16
http://www.moviepilot.de/files/images/0208/6531/Pepi_Luci_Bom_article.jpg

Abbildung Nr. 17
http://2.bp.blogspot.com/_jvu_NMQvKsg/S7PMa_KhL2I/AAAAAAAAAZ4/6uU9xECjTbA/s400/almodovar_pedro-750331.jpg

Abbildung Nr. 18
http://1.bp.blogspot.com/_2xyBTwXEDdl/SYDEG7IP97I/AAAAAAAAADQ/NdXbMEcDsR0/s400/amparo_rivelles_3.jpg

Abbildung Nr. 19
http://www.filmotecamurcia.com/frabal/img/foto7_gd.jpg

Abbildung Nr. 20
<http://cms7.blogia.com/blogs/z/za/zaragozando/upload/20051226134315-imperio-argentina-01.jpg>

Abbildung Nr. 21
http://2.bp.blogspot.com/_25TYspBFIXQ/TOEUhxfDntI/AAAAAAAAAHY/TyrZCyMNZ2k/s1600/PEPE+ISBERT.jpg

Abbildung Nr. 22
http://www.cine25.com/img/public/1/26636/26636_1_1741.jpg

Abbildung Nr. 23
http://www.fotogramas.es/var/ezflow_site/storage/images/peliculas/el-ano-de-las-luces/35767-1-esl-ES/El-ano-de-las-luces1_cartel_peli.jpg

Abbildung Nr. 24
<http://www.florianrey.com/imagenes/premiosflorian/fernandotrueba.jpg>

Abbildung Nr. 25
http://www.moviepilot.de/files/images/0171/1027/cartel_de_belle_epoque_article.jpg

Abbildung Nr. 26
<http://www.nehemoth.com/wp-content/uploads/2008/11/te-doy-mis-ojos.jpg>

Abbildung Nr. 27
http://www.valladolidwebmusical.com/seminci/2010/Iciar_bollain.jpg

Abbildung Nr. 28
http://pics.filmaffinity.com/Soldados_de_Salamina-872686350-large.jpg

Abbildung Nr. 29
http://www.abcguiionistas.com/adjuntos/2008-06/1214233916_dtrueba.jpg

Abbildung Nr. 30
<http://reinschinscrubs.files.wordpress.com/2011/03/mar-adentro.png>

Abbildung Nr. 31
http://www.dentrocine.com/wp-content/uploads/2008/03/amenabar_oscar.jpg

Abbildung Nr. 32
http://www.filmmuseum-potsdam.de/images/2258_2661_CarlosSaura.jpg

Abbildung Nr. 33
http://www.opusvida.com/wp-content/uploads/2010/04/pilar_miro_05.jpg

Abbildung Nr. 34
http://pasionporelcine.es/files/2010/11/Mario_Camus.jpg

Abbildung Nr. 35
<http://opiniones.terra.es/tmp/swotti/cacheAXNHVMVSIGNVAXHLDA==UGVVCGXLLVBLB3BSZQ==/imgIsabel%20Coixet2.jpg>

Abbildung Nr. 36
http://4.bp.blogspot.com/_Qm9Cekv5Jj4/TNH9M2hiCpI/AAAAAAAAAEI/4YbtYdMSZ08/s1600/bendof.jpg

Abbildung Nr. 37
<http://www.p2platinos.com/imagenes/edonkey/Horizontes-lejanos.jpg>

Abbildung Nr. 38
http://2.bp.blogspot.com/_--EYITl3sVw/ShckH2PZHrI/AAAAAAAAACaQ/2Z3ixNsVmJE/s400/pin-up.jpg

Abbildung Nr. 39
http://3.bp.blogspot.com/_rLjCzqJzi4/S9jKkMBMvsI/AAAAAAAAAO4/HIY4ZUWbpZI/s1600/Esther+2.JPG

Abbildung Nr. 40
<http://agrifonte.com/reinodelguisante/wp-content/guisantes/nodo1.jpg>

Abbildung Nr. 41
http://2.bp.blogspot.com/_v02m5EjoQxU/TFckzCywJ7I/AAAAAAAAAGHo/S9pJlhdZfVM/s1600/repetimos+bienvenido+mister+m_marshall_7.jpg

Abbildung Nr. 42
<http://www.br-online.de/content/cms/Bildergalerie/2009/03/06/cumulus/BR-online-Publikation--306131-20090306105018.jpg>

Abbildung Nr. 43
http://www.welt.de/multimedia/archive/00690/Attentat_22__Novemb_690805a.jpg

Abbildung Nr. 44
http://1.bp.blogspot.com/_cP0GJpVChG0/TNa3FTmv71I/AAAAAAAF-s/FA6_GqvZzDo/s1600/Poster-viaje+a+la+luna.jpg

Abbildung Nr. 45
<http://www.marujitadiaz.tv/imagenes/32.jpg>

Abbildung Nr. 46

http://usuarios.multimania.es/cara_al_sol/josea.JPG

Abbildung Nr. 47

<http://sociologystudyclub.files.wordpress.com/2009/02/charlie-chaplin.jpg>

Abbildung Nr. 48

<http://imcdb.org/i220811.jpg>Abbildung Nr. 49

Abbildung Nr. 50

http://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/thumb/3/34/Shanghai_Gesture_movie_poster.jpg/220px-Shanghai_Gesture_movie_poster.jpg

Abbildung Nr. 51

http://www.impawards.com/1941/shanghai_gesture_xlg.html

Abbildung Nr. 52

<http://img260.imageshack.us/i/44566698.jpg/>

Abbildung Nr. 53

http://teegardennash.com/media/*MS/ShanghaiGesture1TN.jpg

Abbildung Nr. 54

<http://www.filmsite.org/posters/ladyf.jpg>

Abbildung Nr. 55

<http://funkhundd.files.wordpress.com/2010/02/laura.jpg>

Abbildung Nr. 56

http://www.impawards.com/1964/posters/circus_world.jpg

Abbildung Nr. 57

https://lh5.googleusercontent.com/-8vITfnSg7r4/TW5YZ06HFfI/AAAAAAAAAAtc/tgtELekR_B4/s1600/2+Balcazar.jpg

Abbildung Nr. 58

http://www.spaghetti-western.net/images/b/bd/5000on_the_ace22X.jpg

Abbildung Nr. 59

<http://3.bp.blogspot.com/-ujzhRAqn6Rw/TXd5c6ju1UI/AAAAAAAAAEq4/s6WBHoP0TQg/s1600/Rita-Hayworth-2.jpg>

Abbildung Nr. 60

<http://bighollywood.breitbart.com/files/2009/06/jwayne.gif>

Abbildung Nr. 61

http://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/thumb/1/11/Affair_in_Trinidad_film.jpg/220px-Affair_in_Trinidad_film.jpg

Abbildung Nr. 62

<http://www.posters.ws/images/936974/stagecoach.jpg>

Abbildung Nr. 63

http://media.buch.de/img-adb/04138423-00-00/ein_herz_und_eine_krone_special_collector_s_edition.jpg

Abbildung Nr. 64

http://www.kommunales-kino-pforzheim.de/static_item_files/0000/0743/Nosferatu-Shadow.jpg

Abbildung Nr. 65

http://1.bp.blogspot.com/_X4YZ7LvT8K8/SFYs0ghunkI/AAAAAAAAAKs/aKVI54H86q4/s400/dama+desconocida1.JPG

Abbildung Nr. 66

http://4.bp.blogspot.com/_0glgwHXXjrg/TKKtOPEverI/AAAAAAAAACtc/nFHzmDbjBBk/s1600/6600_Casablanca_Movie_Jigsaw_Puzzle_1g.jpg

Abbildung Nr. 67

<http://img92.imageshack.us/i/32q96316630wn092wg19i5hqf5.jpg/>

Abbildung Nr. 68

http://www.kunstkopie.de/kunst/paul_cezanne/mantagne.jpg